Manuel Camarero

Introducción al comentario de textos







MANUEL CAMARERO es profesor de Enseñanza Secundaria y profesor asociado del Instituto de Ciencias de la Educación de la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido profesor visitante de la Universidad de Michigan y de la Escuela Española del Middlebury College. Especialista en literatura española de los siglos XVIII y XIX, ha preparado ediciones de Cadalso, Moratín, Feijoo, Jovellanos y Escosura, y ha revisado la edición del *Tesoro de la lengua castellana o española,* de Covarrubias, publicada recientemente por Editorial Castalia.

Este libro sirve para aprender de manera sistemática cómo se comenta un texto. El aprendizaje se organiza en fases progresivas, con orientaciones específicas para la aplicación de cada técnica, siempre ilustradas con ejemplos clarificadores y con un esquema al final de cada capítulo que sintetiza la información esencial. Atendiendo a las investigaciones de los últimos años en el campo de la crítica textual, se pretende familiarizar al lector con los nuevos conceptos y técnicas que resulten útiles y asequibles para comentar un texto.

En las últimas páginas los apéndices ofrecen nuevas posibilidades de trabajo, a la vez que el glosario facilita una información inmediata y concreta sobre la terminología técnica más frecuente e importante en el comentario de textos.



CASTALIA INSTRUMENTA

DIRECTOR
MANUEL CAMARERO

Primeros títulos de la colección:

1. *Fernando Carratalá*
   MANUAL DE ORTOGRAFÍA ESPAÑOLA.
   Acentuación, léxico y ortografía

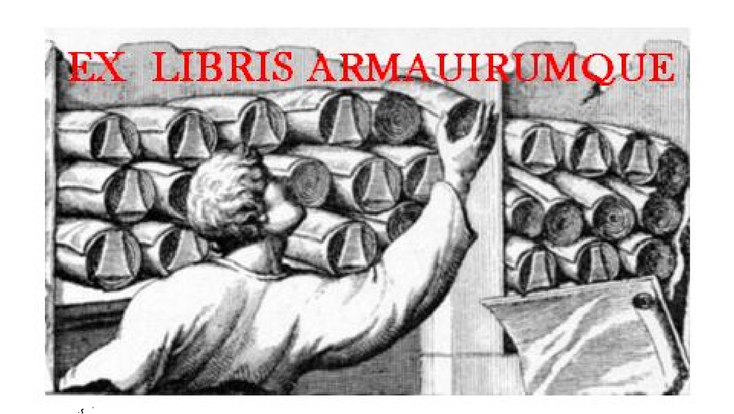
2. *Carmen Herrero Aísa y Corina González Araña*
   MANUAL DE GRAMÁTICA ESPAÑOLA.
   Gramática de la palabra, de la oración y del texto

3. *José Antonio Pinel Martínez*
   MANUAL DE LITERATURA ESPAÑOLA

4. *Manuel Camarero*
   INTRODUCCIÓN AL COMENTARIO DE TEXTOS

Manuel Camarero

Introducción al comentario de textos





Zurbano, 39 - 28010 Madrid - Tel. 319 58 57 - Fax 310 24 42
Página web: http://www.castalia.es

Impreso en España - Printed in Spain

I.S.B.N.: 84-7039-784-2
Depósito Legal: M. 1033-1998

SUMARIO



Segunda parte
EL COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS

Tercera parte
TEXTO Y CONTEXTO

Prólogo

Desde que se publicara el manual de Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón titulado *Cómo se comenta un texto literario*, ahora ya clásico, en el que varias generaciones de estudiantes aprendimos a leer literatura y a penetrar el sentido de los textos, han sido numerosos los autores que, en sucesivos intentos de incorporar las innovaciones de la investigación textual, han escrito otros manuales de comentario de textos. Muchos de ellos, aun los más valiosos, ofrecen un enfoque tan definido que limita asimismo su aprovechamiento. Otros, que aparecen a ojos de todos como libros de divulgación, adolecen de prolijidad por afán de ser exhaustivos, y no faltan los que utilizan una terminología especializada o tan compleja que los hacen difícilmente asequibles.

Conviene recordar que un manual de esta índole no se escribe para iniciados, sino precisamente para iniciar de manera sistemática en una técnica. Los investigadores y los profesores de Literatura ya saben comentar textos. Son los estudiantes quienes necesitan de manuales para aprender un método y ensayar su aplicación, eso sí, tutelados y corregidos por sus profesores.

Los objetivos didácticos que Lázaro Carreter y Correa Calderón se propusieron desde la primera edición de su obra no han variado de forma sustancial, y siguiendo tan ilustre ejemplo, he procurado redactar este volumen con un vocabulario sencillo y estableciendo pautas que gradúen paulatinamente la dificultad en el aprendizaje de las técnicas de comentario. Lo que sí se ha renovado en los últimos años son los métodos de trabajo, merced a las numerosas investigaciones de distintas tendencias críticas, como el estructuralismo, la sociología de la literatura, la semiología, la estética de la recep-

ción y la pragmática de la comunicación, por citar algunas de las más sobresalientes. La integración de estas tendencias es tarea, sin duda, sumamente compleja y, por lo demás, ajena a nuestros fines. Pero en este libro era preceptivo aprovechar los nuevos conceptos y las técnicas que resultaran útiles y pudieran hacerse asequibles a los estudiantes de Literatura para comentar un texto.

De acuerdo con tales criterios (sencillez, utilidad y asequibilidad) he tratado de escribir este manual, y por eso el aprendizaje se organiza en fases progresivas, con orientaciones específicas para la aplicación de cada técnica, siempre ilustradas con ejemplos y esquematizadas al final de los capítulos de manera sintética y clarificadora. En las últimas páginas se añade un glosario, para facilitar una información inmediata y concreta sobre la terminología técnica más frecuente e importante en la realización de los comentarios de textos.

M. C.

Primera parte

DEL RESUMEN AL COMENTARIO DE TEXTO

I. Cómo se hace un resumen

Con mucha frecuencia se nos pide realizar un resumen de un texto, pero no nos indican cómo hacerlo. Entonces surge la primera dificultad. Ahí está el texto, ante nosotros, como un cúmulo de palabras enemigas, a las que no sabemos de qué manera atacar. ¿Cómo reducirlas con nuestros medios?, ¿cómo dominarlas? Una vez que nos hemos lamentado de lo abrumadora que resulta la tarea, una vez que hemos observado el texto en contra de nosotros, llega el momento de acometer con la mayor eficacia posible el dichoso resumen.

Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, resumir es «reducir a términos breves y precisos [...] lo esencial de un asunto o materia».

Para resumir un texto es preciso comprenderlo, desentrañar su significado hasta obtener «lo esencial», lo principal: lo que quiere decir.

El primer paso, pues, será leerlo con atención. Esta primera lectura nos proporcionará una idea global del significado del texto, pero todavía insuficiente para resumirlo en pocas palabras.

¿Qué podemos hacer después? Veamos un ejemplo. Trabajemos con un texto, para aprender a resumirlo.

> Es preciso enviar los mejores maestros a las últimas escuelas, ha dicho el ilustre pedagogo español [Manuel B. Cossío]. En efecto, si la ciudad no manda al campo verdaderos maestros, sino guardias civiles y revistas de toros, el campo mandará sus pardillos y abogados de

secano, sus caciques e intrigantes a las cumbres del poder, y los mandará también a las Academias y a las Universidades.

Pero no basta enviar maestros: es preciso enviar también investigadores del alma campesina, hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender.

Cuando afirmamos que España necesita cultura, decimos algo tan incontrovertible como vago, algo que equivale a proclamar la salud como una necesidad imprescindible para los enfermos. Que les echen salud a los enfermos, pan a los hambrientos y cultura a los analfabetos. Muy bien. Pero todos sabemos que el enfermo es algo más que la enfermedad, y que la enfermedad no es, sencillamente, la falta de salud, sino algo que es preciso estudiar en el paciente, el microbio H o el bacilo B, dañando el pulmón o el intestino. También sabemos que el cerebro de un ignorante no es, ni mucho menos, una página en blanco. Atrevámonos a afirmar que tampoco hay una ignorancia, sino muchas, y que es preciso descender al ignorante para conocerlas. Añadamos también que no hay una cultura, sino varias, y que el cerebro más refractario a ésta pudiera ser ávido de aquélla. En suma: es preciso acudir al analfabeto, y no precisamente para medirle el cráneo, sino para enterarse de lo que tiene dentro.

ANTONIO MACHADO [1]

Ante todo, procurémonos los materiales necesarios: papel, bolígrafo (o pluma) y lápiz.

Conviene trabajar primero en sucio: el primer papel sirve para tomar anotaciones y redactar provisionalmente. Sólo cuando pensemos que decimos aquello que queremos decir, y no algo parecido, será el momento de pasar nuestro trabajo a limpio.

El lápiz es insustituible para trabajar con textos fotocopiados y con libros o revistas, y facilita muchas tareas: no estropea el texto ni estorba la lectura, evita borrones y correcciones innecesarias, ¡puede borrarse!, sin salpicar todo de manchitas blancas, como sucede con los líquidos correctores. Más útil resulta trabajar en un ordenador con un programa de tratamiento de textos, que nos permite modificar el escrito cuantas veces lo estimemos necesario.

Ya estamos en disposición de empezar.

---

[1] Antonio Machado: «Sobre pedagogía», en *Antología de su prosa. 1. Cultura y sociedad*, ed. Aurora de Albornoz, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972[3], p. 207.

I.1. La primera lectura: el tema

La primera lectura del texto nos proporciona una idea global de su significado: el texto de Machado se refiere a la alfabetización de la gente del campo.

De aquí en adelante, a esta idea global del significado del texto la denominaremos el tema.

Con esta primera lectura, por tanto, obtenemos el tema del texto. Pero todavía lo consideraremos provisional. Cuando hayamos seguido todos los pasos necesarios para realizar el resumen, reconsideraremos el tema que habíamos obtenido como consecuencia de la primera lectura. Éste será el momento oportuno para confirmarlo o rechazarlo y, en consecuencia, destacar la idea que, en realidad, nos parece la principal del texto.

I.2. Palabras o expresiones desconocidas

En una segunda lectura del texto, numeraremos de cinco en cinco las líneas del texto y subrayaremos con un lápiz aquellas palabras o expresiones desconocidas o de cuyo significado no estamos completamente seguros.

Consultaremos un diccionario (en la Bibliografía se indican algunos que me parecen importantes o útiles) para aclarar estas dudas. Hemos de localizar las acepciones de esas palabras o expresiones que resulten adecuadas en el texto, según las oraciones en las que estén: buscaremos, pues, la adecuación lingüística de esas palabras o expresiones en su contexto. Después las anotaremos en nuestro papel en sucio.

Volvamos al texto de Machado:

> Es preciso enviar los mejores maestros a las últimas escuelas, ha dicho el ilustre pedagogo español [Manuel B. Cossío]. En efecto, si la ciudad no manda al campo verdaderos maestros, sino guardias civiles y revistas de toros, el campo mandará sus pardillos y abogados de secano, sus caciques e intrigantes a las cumbres del poder, y los mandará también a las Academias y a las Universidades.
>
> Pero no basta enviar maestros: es preciso enviar también investigadores del alma campesina, hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender.

Cuando afirmamos que España necesita cultura, decimos algo tan incontrovertible como vago, algo que equivale a proclamar la salud como una necesidad imprescindible para los enfermos. Que les echen salud a los enfermos, pan a los hambrientos y cultura a los analfabetos. Muy bien. Pero todos sabemos que el enfermo es algo más que la enfermedad, y que la enfermedad no es, sencillamente, la falta de salud, sino algo que es preciso estudiar en el paciente, el microbio H o el bacilo B, dañando el pulmón o el intestino. También sabemos que el cerebro de un ignorante no es, ni mucho menos, una página en blanco. Atrevámonos a afirmar que tampoco hay una ignorancia, sino muchas, y que es preciso descender al ignorante para conocerlas. Añadamos también que no hay una cultura, sino varias, y que el cerebro más refractario a ésta pudiera ser ávido de aquélla. En suma: es preciso acudir al analfabeto, y no precisamente para medirle el cráneo, sino para enterarse de lo que tiene dentro.

- **pedagogo**: el que instruye y educa.
- **pardillo**: aldeano, palurdo; también, persona que se deja estafar fácilmente.
- **abogado de secano**: rústico avisado y diestro en el manejo de negocios superiores a su educación.
- **cacique**: persona que en un pueblo o comarca ejerce excesiva influencia en asuntos políticos o administrativos.
- **incontrovertible**: que no admite duda ni disputa.
- **refractario**: resistente, opuesto.
- **ávido**: ansioso.

Además, se ha subrayado el nombre de **Manuel B. Cossío**, para averiguar quién era. Busquemos en una enciclopedia:

El nombre de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) está ligado al de su maestro Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), con quien colaboró en la

Institución Libre de Enseñanza (1876-1939), donde se educaron precisamente Antonio Machado y su hermano Manuel. La Institución era un centro de enseñanza secundaria, que desarrolló desde posiciones democráticas y progresistas un sistema de educación integral y alternativo al estatal de la Restauración. En 1922 Cossío ideó la creación de unas misiones culturales ambulantes para alfabetizar principalmente a la población rural, pero su propuesta no se llevó a cabo hasta que en 1931 el gobierno de la República decidió la formación de las Misiones Pedagógicas bajo la asesoría del propio Cossío.

Obsérvese que el primer párrafo del texto parece tener cierta relación con esas misiones culturales ambulantes.

I.3. Las partes del texto

El paso siguiente consiste en dividir el texto en tantas partes como párrafos tenga, para facilitar el análisis pormenorizado del contenido.

En el texto de Machado observamos tres párrafos:

- 1. De la línea 1 a la línea 6.
- 2. De la línea 7 a la línea 9.
- 3. De la línea 10 a la línea 24.

Ahora separemos las oraciones que componen cada párrafo.

• En el primero encontramos dos:

— 1.1. «Es preciso enviar los mejores maestros a las últimas escuelas, ha dicho el ilustre pedagogo español» (líneas 1-2).

— 1.2. «En efecto, si la ciudad no manda al campo verdaderos maestros, sino guardias civiles y revistas de toros, el campo mandará sus pardillos y abogados de secano, sus caciques e intrigantes a las cumbres del poder, y los mandará también a las Academias y a las Universidades» (2-6).

• En el segundo párrafo hallamos también dos oraciones:

— 2.1. «Pero no basta enviar maestros» (7).

— 2.2. «es preciso enviar también investigadores del alma campesina, hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender» (7-8).

• En el tercer párrafo, evidentemente el más extenso, hay ocho oraciones:

— 3.1. «Cuando afirmamos que España necesita cultura, decimos algo tan incontrovertible como vago, algo que equivale a proclamar la salud como una necesidad imprescindible para los enfermos» (10-12).
— 3.2. «Que les echen salud a los enfermos, pan a los hambrientos y cultura a los analfabetos» (12-13).
— 3.3. «Muy bien» (14).
— 3.4. «Pero todos sabemos que el enfermo es algo más que la enfermedad, y que la enfermedad no es, sencillamente, la falta de salud, sino algo que es preciso estudiar en el paciente, el microbio H o el bacilo B, dañando el pulmón o el intestino» (14-17).
— 3.5. «También sabemos que el cerebro de un ignorante no es, ni mucho menos, una página en blanco» (17-18).
— 3.6. «Atrevámonos a afirmar que tampoco hay una ignorancia, sino muchas, y que es preciso descender al ignorante para conocerlas» (19-20).
— 3.7. «Añadamos también que no hay una cultura, sino varias, y que el cerebro más refractario a ésta pudiera ser ávido de aquélla» (20-22).
— 3.8. «En suma: es preciso acudir al analfabeto, y no precisamente para medirle el cráneo, sino para enterarse de lo que tiene dentro» (22-24).

I.4. El análisis del texto

Tenemos dividido el texto en partes y subpartes, para que sea más sencillo realizar el análisis de su contenido. Pero ¿cómo se analiza?

Seguiremos un sistema que suele ser muy eficaz: el de eliminación. Como nuestra finalidad es hallar «lo esencial» del texto, lo principal, eliminaremos todo aquello que no lo sea, es decir, los matices.

I.4.1. *Análisis del primer párrafo*

Comencemos por el primer párrafo del texto de Machado. Analicemos la primera oración. ¿Dónde están los matices? Ante todo veamos que la oración 1.1 está compuesta por dos elementos:

— 1.1.1. «Es preciso enviar los mejores maestros a las últimas escuelas» (1).
— 1.1.2. «ha dicho el ilustre pedagogo español» (1-2).

Y ahora, considerando cómo se desarrolla el texto a continuación, preguntémonos: ¿qué elemento es más importante, 1.1.1 ó 1.1.2? Dicho de otro modo: ¿es más importante *lo que ha dicho* «el ilustre pedagogo» o *quién* lo ha dicho? Naturalmente, es más importante *lo que ha dicho*, por lo tanto, 1.1.1. En realidad, en el texto ni siquiera figura el nombre del «ilustre pedagogo»; ha sido necesario añadirlo entre corchetes, como se hace siempre que se añade algo para aclarar cualquier aspecto de un texto ajeno.

De este análisis nos encontramos, pues, con el primer dato que nos va a servir para hacer el resumen: «Es preciso enviar los mejores maestros a las últimas escuelas».

Obsérvese que todavía no hay mucha información: ¿Quién o qué institución ha de enviar los maestros? ¿Cuáles son «las últimas escuelas» y dónde están? ¿Por qué son «las últimas»?

Hemos de continuar el análisis para responder adecuadamente a estas preguntas. La información obtenida de momento es la siguiente: la necesidad de maestros en «las últimas escuelas». Si «es preciso enviar[los]», es porque no los hay: esas «últimas escuelas» necesitan maestros. Que sean los *mejores*, aunque parezca un matiz importante, no dejar de ser un matiz.

La segunda oración del primer párrafo (1.2) se inicia con una expresión que confirma lo dicho en 1.1.1: «En efecto». Como ya queda dicho en 1.1.1, no precisamos esta aseveración para confirmarlo: hemos anotado ya lo principal de la primera oración. De esta manera eliminamos esta primera expresión de 1.2, que tan sólo proporciona un matiz confirmador de 1.1.1.

Pero en lugar de seguir así, y para no cometer equivocaciones, dividamos también esta oración como hemos hecho con la anterior:

— 1.2.1. «En efecto» (2).
— 1.2.2. «si la ciudad no manda al campo verdaderos maestros» (2-3).
— 1.2.3. «sino guardias civiles y revistas de toros» (3-4).
— 1.2.4. «el campo mandará sus pardillos y abogados de secano, sus caciques e intrigantes a las cumbres del poder» (4-5).
— 1.2.5. «y los mandará también a las Academias y a las Universidades» (5-6).

De la lectura de 1.2.2 (ya que 1.2.1 lo hemos eliminado antes) se obtiene la explicación de que «las últimas escuelas» son las escuelas rurales. Parece que están calificadas de últimas por el menosprecio con que en el texto se considera que es tratado el campo. Menosprecio que confirma 1.2.3: al campo sólo se envían «guardias civiles y revistas de toros», es decir, vigilantes del orden público y objetos de distracción.

Así pues, si «la ciudad» (presumiblemente, la capital, Madrid, sede de la Administración pública central) no hace lo necesario, expresado en 1.1.1 y 1.2.2, sino lo que viene haciendo hasta ese momento en que Machado escribe (enviar guardias civiles y revistas de toros), «el campo» reaccionará según se prevé en 1.2.4 y 1.2.5: la amenaza de corrupción no se limitará a los asuntos administrativos y políticos (1.2.4), sino que alcanzará también al ámbito cultural (1.2.5). Si no se cubre la necesidad de maestros en las escuelas rurales, no se detendrá la amenaza caciquil y palurda.

En todo caso, esta posible consecuencia sólo se frenará si se cumple la condición 1.2.2. Dicho de otro modo, la oración 1.2, además de aclarar que las *últimas* escuelas son las rurales, no hace sino reforzar con un argumento político (la amenaza caciquil y palurda) la tesis de 1.1.1.

Así pues, hasta el momento lo más importante del texto es ponderar la necesidad de maestros en las escuelas rurales.

I.4.2. *Análisis del segundo párrafo*

El segundo párrafo lo hemos dividido en las oraciones 2.1 y 2.2.

• La primera es una aseveración rotunda, que en cierto modo se contradice con lo que habíamos subrayado hasta ahora como lo más importante del texto: *no es suficiente* cubrir la necesidad de maestros en las escuelas rurales. Obsérvese que la oración se inicia con la conjunción coordinante adversativa *pero*; esta misma conjunción, que coordina los dos primeros párrafos del texto, es una advertencia al lector, para que sepa que este segundo párrafo presenta una objeción a lo dicho en el párrafo anterior.

• La oración 2.2 aclara en qué consiste esta objeción (el *pero*): no basta enviar maestros, también hacen falta *investigadores del alma campesina.*

Según habíamos hecho hasta aquí, vemos que es posible dividir esta última oración en dos partes, que en el texto aparecen claramente distinguidas por una coma:

— 2.2.1. «es preciso enviar también investigadores del alma campesina» (7-8).
— 2.2.2. «hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender» (8-9).

La primera parte comienza de la misma manera que 1.1.1 (*es preciso*). Por lo tanto, igual que 1.1.1, expresa una necesidad. Sin duda, es otra parte importante del texto. Así pues, mientras que 2.2.1 establece una segunda *necesidad* en la argumentación del texto, 2.2.2 reafirma y aclara lo expresado en 2.2.1.

En suma, lo esencial es la necesidad de maestros en las escuelas rurales y de lo que Machado denomina *investigadores del alma campesina.*

I.4.3. *Análisis del tercer párrafo*

Ocho oraciones forman el párrafo más amplio del texto.

• La primera oración (3.1), que con la frase inicial («Cuando afirmamos que España necesita cultura») enlaza con lo que hemos señalado como principal de los dos párrafos anteriores, es un rechazo de una afirmación tan sentenciosa como abstracta; quizá pudiera criticar la vaguedad demagógica de algunas promesas políticas. Y aunque no parece añadir nada sustancial al resumen del texto, aporta en cambio el ejemplo de la salud y los enfermos, que se desarrolla a continuación en las tres oraciones posteriores (3.2, 3.3 y 3.4) en un intento de defender la aseveración del primer párrafo («Es preciso enviar los mejores maestros a las últimas escuelas») mediante la relación argumental implícita entre salud y cultura, por una parte, y enfermos y analfabetos, por otra.

De todas formas, obsérvese que la crítica de 3.1 es en cierto modo autocrítica, porque utiliza la primera persona del plural como sujeto desinencial: *nosotros* «afirmamos», «decimos». El autor se integra en ese grupo que afirma «que España necesita cultura»; así pues, peca de vaguedad lo mismo que otros muchos. Sin embargo, se distancia inmediatamente de quienes se limitan a decirlo y aun de quienes, sin duda faltos de criterio, se limitan a echar «salud a los enfermos, pan a los hambrientos y cultura a los analfabetos». Estos últimos vienen representados por ese pronombre personal de tercera persona *les* (línea 14) y aparecen despreciados por el autor con ese *que* pleonástico, con el cual comienza 3.2, y también con el propio verbo *echen*, que, cargado de matices despectivos, indica la falta de criterio antedicha de esos individuos que representa el pronombre *les*, si no su profundo desinterés por los enfermos, los hambrientos y los analfabetos.

Pero ¿a quiénes alude ese pronombre *les*? Antes se sugería la posibilidad de que Machado estuviese criticando la demagogia política. Ahora nos preguntamos: ¿quiénes tienen posibilidad de *echar* «salud a los enfermos, pan a los hambrientos y cultura a los analfabetos»? ¿No son los mismos que tienen en su mano la posibilidad de «enviar los mejores maestros a las últimas escuelas»?

Atiéndase bien a lo que se decía en el segundo párrafo: «No basta enviar maestros» a las escuelas rurales. Hay que enviar *los mejores*, es decir, los «investigadores del alma campesina, hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender».

• En 3.4 se arguye que «la enfermedad [esto es, el analfabetismo] no es, sencillamente, la falta de salud [esto es, de cultura]»; la enfermedad es «algo que es preciso *estudiar* en el paciente», en cada uno. Y subrayo *estudiar* porque no cabe duda que esto tiene que ver con aquellos «mejores maestros», que «es preciso enviar» a las escuelas rurales «no sólo a enseñar, sino a *aprender*».

• En efecto, la oración 3.5 lo confirma: «También sabemos que el cerebro de un ignorante no es, ni mucho menos, una página en blanco». Y de la misma manera que el analfabetismo no es la falta de cultura, Machado alienta a afirmar «que tampoco hay una ignorancia, sino muchas». Así como hay que *estudiar* en cada paciente la enfermedad que padece, en cada ignorante hay que estudiar *su* ignorancia (oración 3.6).

• Como consecuencia, en la oración 3.7 proclama el autor que «no hay una cultura, sino varias». Sin embargo, añade una frase coordinada no exenta de ambigüedad: «el cerebro más refractario a ésta pudiera ser ávido de aquélla». Parece obvio que los pronombres demostrativos *ésta* y *aquélla* aluden a la cultura o, mejor dicho, a las diversas culturas. Pero ¿a cuáles? En el texto no aparecen identificadas.

• La oración 3.8 es conclusiva («En suma») y, por tanto, puede sernos muy útil para terminar el resumen. Analicémosla detenidamente.

Además de la expresión que anuncia la conclusión, podemos ver en 3.8 dos subpartes:

— 3.8.1. «es preciso acudir al analfabeto, y no precisamente para medirle el cráneo» (22-23).
— 3.8.2. «sino para enterarse de lo que tiene dentro» (23-24).

Ambas presentan dos finalidades enfrentadas: «para medirle el cráneo» / «para enterarse de lo que tiene dentro». Con la primera se desecha el acercamiento al analfabeto como objeto de estudio superficial; con la segunda se valora el estudio de su cultura.

Esta oración 3.8 insiste en la intención expresada en el segundo párrafo. Obsérvese que hay incluso un paralelo sintáctico: «no sólo... sino...» / «y no para... sino para...» (esta organización sintáctica es frecuente en todo el texto). La primera frase repite el tono aseverativo, que destaca la necesidad: «es preciso», como ya sucediera en los dos primeros párrafos, en 1.1.1 y 2.2. En las tres ocasiones se reproduce la misma estructura sintáctica: el sujeto de este sencillo predicado nominal, formado tan sólo por el verbo copulativo (*es*) y el atributo (*preciso*), es una subordinada sustantiva, que se hace más compleja a medida que se avanza en la lectura del texto.

Comparémoslas:

— 1.1.1.«Es preciso enviar los mejores maestros a las últimas escuelas» (1).
— 2.2. «es preciso enviar también investigadores del alma campesina, hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender» (7-9).
— 3.8. «En suma: es preciso acudir al analfabeto, y no precisamente para medirle el cráneo, sino para enterarse de lo que tiene dentro» (22-24).

Las tres reiteran la misma necesidad, pero con una precisión cada vez mayor. Como ya dijimos antes, la primera advierte sobre la necesidad de enviar «los mejores maestros» a las escuelas rurales. La segunda especifica en qué consiste la calidad de *mejores*: «hombres que vayan no sólo a enseñar, sino a aprender», investigadores. Por último, la tercera indica en qué consiste la investigación: «enterarse de lo que [el analfabeto] tiene dentro [del cráneo]». Esta última oración centra la perspectiva del lector en el individuo, porque a lo largo de todo el tercer párrafo Machado arguye que «no hay una ignorancia, sino muchas», al igual que «no hay una cultura, sino varias». Lo que tiene dentro el analfabeto, cada analfabeto, es su cultura, su peculiar cultura, y defiende el autor que, a la vez que se le alfabetiza («no sólo a enseñar»), sea investigada esa cultura («sino a aprender»).

I.5. Redacción del resumen

Una vez analizado el texto, es el momento de reconsiderar el tema y redactar definitivamente el resumen.

Antes se apuntó que en el texto se hacía referencia a la alfabetización de la gente del campo, pero gracias al análisis que hemos realizado podemos precisar que Machado defiende tanto la alfabetización de las gentes del campo como el estudio de su *diversidad cultural, con especial hincapié en la consideración de cada individuo y de su cultura.*

I.6. Esquema del resumen

- 1. Lectura atenta del texto: idea global del significado del texto: primera determinación del tema.
- 2. Numeración de las líneas del texto y consulta en el diccionario de las palabras y expresiones desconocidas.
- 3. Estudio de la organización del texto: división en párrafos y localización de oraciones
- 4. Análisis del texto: selección de lo principal, desechando los matices.
- 5. Reconsideración del tema y redacción del resumen.

II. Cómo se hace un comentario de textos

Si en el resumen tratábamos de reducir todo el significado del texto a lo esencial, a lo principal, en un comentario de texto habrá que explicar detalladamente el significado específico de los párrafos, de las frases y aun de las palabras que componen el texto. Pero no hay que perder nunca de vista lo esencial. Dichas palabras, dichas frases y dichos párrafos forman parte de un solo texto, un texto que tiene sentido como tal, según se nos ofrece para ser leído. Así pues, el comentario de cualquier parte, por pequeña que fuere, se hará siempre teniendo en cuenta la relación que guarda con el significado global del texto comentado.

El comentario de texto incluye, pues, necesariamente un resumen, que se realizará a partir de la lectura inicial, de la cual obtendremos también una idea previa del tema. A continuación debe estudiarse cómo aparece organizado el texto: su estructura. El análisis y la interpretación crítica de la estructura del texto completarán el comentario.

Comentemos ahora el texto siguiente:[2]

> [...] En su dimensión irreductible, la poesía es un acto tan inútil como el grito de un náufrago. Con todo, los humanos sabemos mucho de inutilidades, y por eso, las ciencias humanas pueden considerarse, en un senti-

[2] De aquí en adelante se ofrecen siempre los textos con las líneas numeradas de cinco en cinco. Cuando el comentarista no halle así los textos, ésta debe ser una de las primeras tareas que acometa, para facilitar las referencias.

do riguroso y valorativo, como ciencias de lo inútil. Dicho esto, es preciso denunciar la instrumentación de la poesía y, en general, de la literatura. El viejo Horacio quería que el discurso literario fuese *dulcis et utilis*, y la tradición, fiel a las voces de la autoridad, se esforzó por justificar la obra literaria haciéndola deleitable y, al tiempo, provechosa: *delectare et prodesse* era la síntesis a que se había de aspirar si se quería formar parte del reino de los escogidos. Más que una máxima llegó a ser una obligación, y por este camino se legitimó la tarea poética, mas poniendo freno a su gratuidad. Pero el equilibrio era frágil e, históricamente, la instrumentación de la literatura siempre se ha resuelto hacia el segundo miembro de la recomendación horaciana: *delectare* ha servido para *prodesse*; mientras que el aburrimiento moralista jamás ha sido un medio para la creación de la belleza o para la producción de un placer. Cuando el placer se ha producido efectivamente, a menudo ha sido posible merced a la libertad e inutilidad del texto, al margen de que algunos autores incluyesen una moraleja para ahorrarse los quebrantos de esta u otra inquisición. En el fondo, la rebelión del poeta siempre ha puesto en claro un hecho: la función de la poesía es *delectare et delectare*. [...].

JESÚS TUSÓN[3]

II.1. Primera lectura: el resumen y el tema

Una primera lectura del texto de Tusón permite aproximarnos al tema que trata: la función lúdica de la poesía.

Hagamos ahora el resumen: aunque la poesía (y, en general, la literatura) sea esencialmente una fuente de placer, desde la Antigüedad (Horacio) se ha intentado proporcionarle una utilidad, hasta imponerle una función didáctica con categoría semejante a la lúdica. Pero Tusón asegura que la verdadera función de la poesía es la lúdica.

[3] Jesús Tusón, *El lujo del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 86.

II.2. Palabras o expresiones desconocidas

El paso inmediato es averiguar el significado de aquellas palabras o expresiones del texto que no conozcamos o sobre cuyo sentido no estamos seguros.

- «En su **dimensión irreductible**» (1): el *Diccionario* de la Real Academia define *dimensión*, en su primera acepción, como «cada una de las magnitudes de un conjunto que sirven para definir un fenómeno». En este caso el concepto físico sirve efectivamente, aunque de manera figurada, para matizar la definición de la poesía. El adjetivo *irreductible* indica 'lo que no se puede reducir', y *reducir*, a su vez, disminuir, pero también mudar, cambiar; así que *irreductible* será 'lo que no se puede cambiar', que aplicado a la definición de la poesía «en su dimensión irreductible» será 'lo inmutable'.

- **instrumentación** (5): el mismo *Diccionario* registra la definición única de 'arreglo de una composición musical para varios instrumentos'; sin embargo, en el texto debemos entender *instrumentación* como 'utilización, manipulación', de instrumento como 'útil o utensilio, herramienta', pero en sentido figurado (sexta acepción, derivada de la tercera): «Lo que sirve de medio para hacer una cosa o conseguir un fin».

- **Horacio** (6): poeta latino del siglo I a.C., autor de célebres epístolas, como su *Ars poetica*, y odas, como la del «Beatus ille...».

- **discurso** (6): parece que esta palabra la utiliza el autor en un sentido técnico; en lingüística el término discurso se suele aplicar al 'resultado del ejercicio del habla que posea coherencia lógica y gramatical', es decir, a lo que también pudiera denominarse 'texto'. Por lo tanto, el sintagma «el discurso literario» debe entenderse aquí como 'el texto literario', pero el texto literario *en general*, distinguiéndolo de los otros tipos de texto que hay (jurídicos, científicos, etc.).

- ***dulcis et utilis*** (6): es una expresión latina, que en este caso procede del *Ars poetica* horaciano y significa literalmente: «dulce y útil».

- **autoridad** (7): esta palabra hace aquí alusión a la importancia que adquirieron los textos de la Antigüedad clásica desde la Edad Media; fueron considerados el grado culminante de la sabiduría y, en consecuencia, dignos de ser leídos, imitados y citados, así que representaban una verdadera «autoridad» para el lector (conocida en latín como *auctoritas*).

• ***delectare et prodesse*** (8-9): expresión latina de la misma procedencia que *dulcis et utilis* y que significa: «deleitar y aprovechar».

• **máxima** (10): 'sentencia o norma moral'.

• **gratuidad** (12): este concepto parece aludir aquí a la 'falta de fundamento moral' de la literatura antes de generalizarse la doctrina horaciana.

• **efectivamente** (17): 'con efecto'.

II.3. La organización del texto

El texto se presenta estructurado en un solo párrafo, lo que sin duda dificulta su estudio, pero si separamos las oraciones en que se organiza el párrafo, obtendremos un esquema que facilitará el trabajo:

1. «En su dimensión irreductible, la poesía es un acto tan inútil como el grito de un náufrago» (líneas 1-2).
2. «Con todo, los humanos sabemos mucho de inutilidades, y por eso, las ciencias humanas pueden considerarse, en un sentido riguroso y valorativo, como ciencias de lo inútil» (2-4).
3. «Dicho esto, es preciso denunciar la instrumentación de la poesía y, en general, de la literatura» (4-6).
4. «El viejo Horacio quería que el discurso literario fuese *dulcis et utilis*, y la tradición, fiel a las voces de la autoridad, se esforzó por justificar la obra literaria haciéndola deleitable y, al tiempo, provechosa: *delectare et prodesse* era la síntesis a que se había de aspirar si se quería formar parte del reino de los escogidos» (6-10).
5. «Más que una máxima llegó a ser una obligación, y por este camino se legitimó la tarea poética, mas poniendo freno a su gratuidad» (10-12).
6. «Pero el equilibrio era frágil e, históricamente, la instrumentación de la literatura siempre se ha resuelto hacia el segundo miembro de la recomendación horaciana: *delectare* ha servido para *prodesse*; mientras que el aburrimiento moralista jamás ha sido un medio para la creación de la belleza o para la producción de un placer» (12-16).

7. «Cuando el placer se ha producido efectivamente, a menudo ha sido posible merced a la libertad e inutilidad del texto, al margen de que algunos autores incluyesen una moraleja para ahorrarse los quebrantos de esta u otra inquisición» (16-19).
8. «En el fondo, la rebelión del poeta siempre ha puesto en claro un hecho: la función de la poesía es *delectare et delectare*» (19-21).

II. 4. El análisis del texto

II.4.1. *Análisis de la primera oración*

La primera oración del texto define la poesía como un *acto inútil*. Esta definición viene matizada por un complemento y una comparación. Obsérvese que el matiz semántico del complemento es restrictivo: señala en qué circunstancia es la poesía un acto inútil («en su dimensión irreductible»). En cambio, la comparación aporta nueva información: sugiere de qué manera la poesía es un acto inútil («como el grito de un náufrago»).

Antes estudiamos el sentido de *irreductible* y concluimos que se refería a 'lo que no puede cambiar', 'lo inmutable'; la poesía «en su dimensión irreductible» será, pues, lo inmutable de la poesía. Dicho de otra manera: de forma invariable la poesía es un acto inútil, siempre lo es; así que la característica esencial de la poesía es que sea un acto inútil. Y fijémonos en que el complemento aparece al comienzo de la oración, destacando la circunstancia, como si el autor hubiera querido subrayarla.

Dice Tusón que la poesía es un acto inútil. Detengámonos un momento en la palabra *acto*, especialmente en su acepción lingüística; la palabra *acto* se utiliza en lingüística para referirse a una producción específica del habla, oral o escrita. Un acto sería, pues, un texto, fuere de la extensión que fuere; por ejemplo, la afirmación «sí» en una respuesta y también toda una novela; ambas son textos y, por tanto, actos lingüísticos. Por eso entendemos que la poesía, como género literario, es un acto lingüístico. Pero ¿por qué lo califica precisamente de *inútil*? Veamos si la comparación nos aclara un poco el sentido del adjetivo.

He distinguido entre la función semántica del complemento y de la comparación. Mientras que el primero restringe la información, el segundo la aumenta. ¿Por qué? Porque un complemento, salvo en ocasiones extraordinarias, sirve para matizar el sentido del elemento al que acompaña, al que complementa, y una comparación, como

cualquier otro recurso retórico, sirve para sugerir nuevos significados y a veces tiene tal capacidad de sugerencia que contagia de nuevos significados a los demás elementos de la oración en la que se encuentra. Pero eso depende de la eficacia estilística que el recurso tenga en su contexto. ¿Qué eficacia estilística tiene esta comparación en el texto de Tusón? Sirve para que el adjetivo *inútil* cobre nuevo significado en la oración: «inútil como el grito de un náufrago». ¿Hasta qué punto es inútil el grito de un náufrago? Si no tiene posibilidad de que lo auxilien, es absolutamente inútil, desde luego. Pues de la misma manera es un acto *inútil* la poesía. Absolutamente inútil.

Recapitulemos: es característica esencial de la poesía ser un acto lingüístico inútil, absolutamente inútil.

Seguro que cualquier lector pone todavía reparos para entender el sentido del adjetivo *inútil*. La comparación no ha precisado nada. Es más, casi nos ha confundido. En efecto, la comparación sirve para sugerir nuevos significados, no para delimitar el sentido de la palabra que es objeto de comparación. Por eso aumenta la información, no la restringe. Si continuamos la lectura del texto, interpretaremos el sentido de inútil con la ayuda del significado global del texto, es decir, en su contexto.

II.4.2. *Análisis de la segunda oración*

La segunda oración comienza con una afirmación generalizadora, que enlaza semánticamente con la anterior a través de la palabra *inutilidades*. Lo primero que encontramos es la locución «con todo», que sirve para coordinar ambas oraciones. El aspecto adversativo que tiene esta locución denota contrariedad, una cierta oposición con respecto a la primera oración. No obstante, parece más bien introducir una justificación de esa especie de inutilidad que caracteriza a la poesía y a la que ya hemos hecho referencia. La aseveración inmediata lo corrobora: «los humanos sabemos mucho de inutilidades», de cosas tan inútiles como la poesía. Pero es curiosa la consecuencia que saca de esa aseveración: «por eso, las ciencias humanas pueden considerarse, en un sentido riguroso y valorativo, como ciencias de lo inútil». No es, claro está, una consecuencia lógica, sino que guarda íntima relación con la opinión igualmente subjetiva de que la poesía sea un acto inútil. Obsérvese, en cambio, que tiene mucho de consecuencia lingüística: «los *humanos* sabemos [...], y por eso, las ciencias *humanas* [...]». Tusón juega con las palabras, de la misma manera que jugaba con «un acto tan *inútil*» y «sabemos mucho de *inutilidades*».

Hay un paralelo entre la *inutilidad* de la poesía y la de las ciencias humanas, pero mientras que en el primer caso la afirmación era rotunda, en el segundo se presenta como una posibilidad: «pueden considerarse» es igual que «es posible considerarlas». Sin duda, no es lo mismo identificar (la poesía *es* un acto inútil) que tener la posibili-

dad de considerar, que es tanto como 'opinar que' o 'tratar como'. Lo paradójico es que tal *consideración* deba tomarse «en un sentido riguroso y valorativo». ¿Qué quiere decir esto? ¿A qué *rigor* se refiere Tusón? La valoración encaja más en estas apreciaciones subjetivas, pero el rigor entra en contradicción con la subjetividad, si es que significa 'propiedad y precisión', según la quinta acepción que le atribuye el *Diccionario* de la Academia. Parece este *rigor* más cercano a la 'literalidad' que a la 'propiedad y precisión', porque así desarrolla el juego de palabras mencionado, esa pirueta lingüística que permite obtener una consecuencia tan peculiar como que las ciencias humanas puedan considerarse «como ciencias de lo inútil».

II.4.3. *Análisis de la tercera oración*

La tercera oración retoma el motivo de la poesía, poniendo de manifiesto que las oraciones anteriores eran necesarias para establecer las premisas previas del razonamiento que a continuación se va a desarrollar en el texto («Dicho esto»), basado a su vez en la *denuncia* que presenta esta oración. El hecho que se denuncia es «la instrumentación de la poesía y, en general, de la literatura». *Instrumentación* —ya se dijo— en el sentido de 'utilización, manipulación'. Tusón estima «preciso», pues, denunciar la manipulación que se ha hecho y que tal vez todavía se hace «de la poesía y, en general, de la literatura». Dadas las premisas iniciales, entendemos que, siendo la poesía un acto inútil, lo es también la literatura.

II.4.4. *Análisis de la cuarta oración*

Esta oración presenta dos coordinadas y una explicación final. Se abre con una alusión a la doble función que, según el poeta latino Horacio, debe tener la literatura. Sin embargo, esto queda expresado en el texto de una manera peculiar. Antes que nada califica de «viejo» a Horacio, no sólo en referencia a que fuera un poeta de la Antigüedad clásica, sino también probablemente a que su preceptiva poética, en opinión de Tusón, está ya «vieja», anticuada, y se sobreentiende, por lo que dice después, que debiera estar en desuso.

El verbo *querer* expresa voluntad, en este caso, la voluntad de Horacio; *querer* significa 'pretender, procurar', pero también 'desear, apetecer', lo cual hace más sugerente su utilización. Como decía antes a propósito de la comparación, aporta más información de la que es estrictamente imprescindible para comprender la oración, hasta el punto de sugerir significados añadidos. De todo ello se desprende que Horacio, al escribir su *Ars poetica*, pretendía que sus preceptos, sus propuestas, sirviesen para

mejorar la literatura, pero además *deseaba* que se cumpliesen, de manera que «el discurso literario fuese *dulcis et utilis*».

La segunda coordinada constata que la tradición siguió el precepto horaciano, pero no simplemente buscándole utilidad a la literatura, sino *justificando* el sentido de su existencia con que fuera «deleitable y, al tiempo, provechosa». Tal justificación supuso, por lo demás, un *esfuerzo* para la tradición, que, según lo que sugiere Tusón, halló motivos para realizarlo en su fidelidad «a las voces de la autoridad». Vayamos, de todas formas, más despacio para explicar estas palabras.

La *tradición* no es aquí otra que la tradición literaria o, en un sentido más amplio, la 'cultura'. Pero no tomada como algo abstracto sino personalizado: la gente culta, los intelectuales de la Edad Media y de épocas posteriores, que se consideraban herederos de la tradición literaria clásica greco-latina. Ellos son quienes *se esforzaron* «por justificar la obra literaria», quienes guardaron fidelidad «a las voces de la autoridad», la *auctoritas* de Horacio y de su *Ars poetica*. Ellos son quienes presentaron el precepto horaciano como «la síntesis a que se había de aspirar si se quería formar parte del reino de los escogidos», que no es otro, para la tradición literaria, que el Parnaso, pero dicho en términos cristianos: «el reino de los escogidos». Porque esos intelectuales eran cristianos y, en buena medida, estaban relacionados con la Iglesia, a la cual, como es sabido, interesaba sobremanera que la literatura fuese «deleitable y, al tiempo, provechosa»; *deleitable*, para que fuese atractiva al público; *provechosa*, para que tuviera finalidad didáctica y aleccionase con buenos hábitos y cristianas costumbres.

II.4.5. *Análisis de la quinta oración*

La quinta oración se inicia con una comparación de superioridad, que establece una progresión. Si *delectare et prodesse* comenzó siendo una «máxima», una norma literaria de conducta, terminó convirtiéndose en una *obligación*. La poesía, la literatura toda, había de ser deleitable y provechosa simultáneamente. Pero lo que servía para *legitimar* «la tarea poética», lo que con esa mentalidad proporcionaba sentido a la literatura, restaba «su gratuidad», su falta de fundamento original, su *inutilidad*. Perdía en *delectare* lo que ganaba en *prodesse*.

II.4.6. *Análisis de la sexta oración*

Y en eso insiste precisamente la sexta oración. La progresiva instrumentación de la literatura que presentaba la comparación anterior es la utilización del *delectare* en favor del *prodesse*, la manipulación de lo deleitable para que pueda resultar *provechoso*.

Obsérvese que esta oración se presenta en dos cláusulas:

a) «Pero el equilibrio era frágil e, históricamente, la instrumentación de la literatura se ha resuelto siempre hacia el segundo miembro de la recomendación horaciana»,
b) «mientras que el aburrimiento moralista jamás ha sido un medio para la creación de la belleza o para la producción de un placer».

La primera se abre con una conjunción adversativa (*pero*), que anuncia el inconveniente de que la máxima horaciana llegara a convertirse en *obligación*: la fragilidad del equilibrio de ambos factores, *delectare et prodesse*, y la tendencia histórica hacia el segundo factor y, por tanto, hacia la instrumentación, no ya hacia la utilización de la literatura, sino hacia su manipulación moralista. Así queda explícito en la aclaración que sigue: «*delectare* ha servido para *prodesse*».

La segunda cláusula puntualiza las consecuencias negativas de ese desequilibrio, tanto desde el punto de vista de la creación como de la recepción del texto literario. Y de nuevo se manifiesta la subjetividad del autor en la expresión «el aburrimiento moralista», que abunda en la condena de la instrumentación de la literatura, del adoctrinamiento a través de la literatura, por los efectos contraproducentes que, según estima Tusón, tiene en el aspecto estético, en el *delectare*.

II.4.7. ***Análisis de la séptima oración***

La séptima oración admite, en cambio, que en ocasiones «el placer se ha producido efectivamente», pero en ciertas condiciones: «merced a la libertad e inutilidad del texto». Sabemos a qué se refiere más o menos Tusón cuando habla de «inutilidad», pero ¿qué es «la libertad del texto»? Si admite que «el placer se ha producido efectivamente», ello ha sido posible en la recepción del texto literario, no en su creación. Así pues, los receptores pueden captar o no la intención del autor, pero no entablan un diálogo con él, sino que leen o escuchan solamente el texto, acceden *libremente* al texto. Cuanto menos condicionados se sientan por el factor *prodesse*, pueden deleitarse más con el texto. Y eso «al margen de que algunos autores incluyesen una moraleja para ahorrarse los quebrantos de esta u otra inquisición».

En esta recepción *libre*, que es posible con algunos textos literarios, el factor *prodesse* queda como residuo marginal («al *margen*»). Cabe preguntarse, en primer lugar, qué textos literarios son susceptibles de esta clase de recepción y, en segundo lugar, si la *marginación* del *prodesse* no es tan sólo atribuible a la recepción (haciendo caso omiso

de las *moralejas*), sino también a la creación misma de esos textos. Tusón no lo aclara demasiado, pero no es disparatado conjeturar que tanto más fácil será esa recepción cuanto las *moralejas* fueran incluidas con el propósito de «ahorrarse los quebrantos de esta u otra inquisición». Esto es, cuando el autor se viese *obligado* (tal como se decía en la quinta oración) a incluirlas, porque la obra literaria sólo tenía sentido, sólo era *legítima*, si se atendía tanto al *delectare* como al *prodesse*. Pero la atención que el autor prestaba al adoctrinamiento, aunque fuera escasa o tuviera una importancia secundaria, cubría en todo caso el objetivo —en palabras de Tusón— de «ahorrarse los quebrantos de esta u otra inquisición». De lo contrario los textos literarios de esos autores hubieran sido *condenados* por «esta u otra inquisición». La referencia, en este caso, es obvia: *esta* inquisición será la inquisición moral, la que *obligaba* a atender al *prodesse*, so pena de que el texto literario fuese condenado y marginado por la opinión pública contemporánea, y la *otra* inquisición será la del Santo Oficio, la que admitía delaciones, procesaba en sus tribunales y condenaba efectivamente a quien no se atuviera a las normas que se imponían en la sociedad de su tiempo.

Pero cuando *algunos* autores incluían esas moralejas tan sólo «para ahorrarse los quebrantos de esta u otra inquisición», para evitar una condena del tipo que fuera, y si disimulaban de ese modo sus verdaderas intenciones, quedaba implícita en su actitud una marcada rebeldía contra el carácter *obligatorio* que se había adjudicado al precepto horaciano.

II.4.8. *Análisis de la octava oración*

Esta es la rebeldía a la que se refiere Tusón en la octava oración del texto, en la cual ofrece una definición que incluso adorna con un juego de palabras (a partir de *delectare et prodesse* elabora la frase *delectare et delectare*): «la función de la poesía es *delectare et delectare*».

II.5. Conclusión

En eso consistía precisamente lo que Tusón consideraba el carácter *inútil* de la poesía y, en general, de la literatura. Por eso insistía en la necesidad de denunciar su instrumentación. La poesía es un acto *inútil* porque no es *legítimo* utilizarla, manipularla; no es *legítimo* tratar de aprovechar el deleite para adoctrinar. Para Tusón, la poesía es una fuente de placer y su función es, en definitiva, deleitar.

II.6. Esquema del comentario de texto

- 1. Lectura atenta del texto: idea global del significado del texto: primera determinación del tema.
- 2. Numeración de las líneas del texto y consulta en el diccionario de las palabras y expresiones desconocidas.
- 3. Estudio de la organización del texto: división en párrafos y localización de oraciones.
- 4. Análisis e interpretación crítica del texto, parte por parte, explicando los matices y teniendo presente el tema.
- 5. Conclusión del análisis del texto y reconsideración del tema.



Grabado de la obra *Cárcel de amor,* Barcelona, 1493, del ejemplar único, existente en el British Museum de Londres.

III. El comentario de textos y el proceso de comunicación

Al ver el título de este capítulo, cualquier lector avisado se cuestionará qué sentido tiene relacionar los elementos que intervienen en el proceso de comunicación con el comentario de textos.

Si observamos el célebre esquema del proceso de comunicación, establecido por el lingüista ruso Roman Jakobson, de inmediato comenzaremos a intuir la relación:

	REFERENTE	
EMISOR	MENSAJE	RECEPTOR
	CÓDIGO	
	CANAL	

Un *emisor* manda un *mensaje* al *receptor*; el mensaje, a su vez, se emite por un *canal* (físico o psicológico), que permite la percepción mediante los sentidos del receptor. El mensaje se refiere a una realidad (*referente*), que necesariamente debe ser conocida por el emisor y el receptor para que se produzca la comunicación, y se emite cifrado en un *código* (lenguaje, idioma) común a ambos, para que les sea posible entenderse.

En el momento en que un texto cualquiera (literario o no) es leído o escuchado por un receptor, se produce un acto de comunicación. Claro está que el emisor, en este caso, no se dirige al receptor; es el receptor quien cobra un papel más activo, quien decide leer o escuchar el texto. El emisor, el autor del texto, queda *oculto* durante el acto de comunicación y, en cambio, siempre está presente en la mente del receptor, especialmente si decide realizar un comentario de texto. Cuando el texto es escuchado (por ejemplo, en una obra de teatro, en un recital o en una conferencia), hay un intermediario que emite materialmente el texto, pero que no es el emisor propiamente dicho, el autor, porque no se comunica el texto en el mismo momento en el que ha sido escrito. Es más, el autor a menudo no sabe quién va a ser el receptor, ni siquiera si su texto será leído o escuchado por alguien.

Como aquí se trata de comentar textos escritos, voy a ceñirme exclusivamente a la lectura de textos, dejando al margen la complejidad de la comunicación de los textos escritos previamente y difundidos con posterioridad de forma oral. Y, además, para que el esquema de Jakobson sea más útil a nuestros intereses, cambiaremos algunas denominaciones de los elementos de la comunicación:

	CONTEXTO	
AUTOR	TEXTO	LECTOR
	CÓDIGO	
	CANAL	

Para aplicar estos datos al esquema de comentario de textos que hemos desarrollado en el capítulo anterior, veremos que es muy útil tener presente la función que cada elemento tiene en el acto de comunicación que supone la lectura de un texto. Repasemos, pues, las funciones del lenguaje tal como las explica Jakobson.

En cada acto de comunicación el emisor, al mandar su mensaje, se propone que le llegue al receptor de una manera determinada y de este modo, consciente o inconscientemente, aporta al mensaje unas funciones para cumplir tal propósito.

Si su intención es informativa, procurará que el mensaje sea claro y objetivo, es decir, que tenga una *función referencial*, de forma que el receptor preste especial atención al *referente* del cual trata el mensaje. Con la oración «la nave medía siete metros de eslora», la información que se proporciona es absolutamente objetiva y, por tanto, referencial.

A veces el emisor deja traslucir en el mensaje cierta emoción, fingida o verdadera, para que adquiera una *función emotiva*. Su expresión lingüística más frecuente se produce a través de las exclamaciones e interjecciones, como en «¡Ah, qué susto!», que revela una sensación concreta del emisor en un momento dado.

Otras veces el emisor intenta influir en el comportamiento del receptor de manera deliberada y aporta una *función apelativa* a su mensaje. Su expresión lingüística más pura se halla en el imperativo y el vocativo, como por ejemplo en «¡Castígame, he dicho; castígame!», o en las preguntas que se dirigen al receptor: «Habla tú ahora. ¿Qué tienes que decir?»

Algunos mensajes tan sólo sirven para asegurarse de que la comunicación no se ha interrumpido, de que sigue funcionando el canal; estos mensajes tienen una *función fática*. Un ejemplo muy claro son las expresiones que se utilizan cuando alguien habla por teléfono, para indicar que se mantiene la comunicación: «Ahá», «vale», «sí».

Cuando el propio código se convierte en referente, es decir cuando se habla del lenguaje mismo, el mensaje tiene una *función metalingüística*. Veamos un ejemplo: «En la oración *Óscar y yo nos cortamos el pelo*, el pronombre *nos* puede ser interpretado como reflexivo o como recíproco».

Por último, cuando el emisor centra la atención en la manera de expresar el mensaje y, sobre todo, si el mensaje adquiere valores figurados, éste tiene una *función poética*. Se hallan numerosos ejemplos en los textos literarios: «Figúrense ustedes un ser enteramente parecido a una persona» (Larra). Pero también en los publicitarios; en un anuncio donde aparece una hermosa joven en ropa interior, leemos: «¿Belleza o comodidad? Por qué elegir cuando lo tengo todo», y a continuación el eslogan de la marca de ropa interior: «Da forma a la belleza». Cualquiera de las frases, como vemos, está cargada de sugerencias semánticas, sobre todo combinadas con la imagen.

Al esquema de comunicación le corresponde, pues, un esquema de funciones lingüísticas:

	REFERENCIAL (referente / contexto)	
EMOTIVA (emisor / autor)	POÉTICA (texto)	APELATIVA (receptor / lector)
	METALINGÜÍSTICA (código)	
	FÁTICA (canal)	

En el comentario de textos el lector, como siempre, obtendrá inicialmente una idea global del contenido y determinará de manera provisional el tema (lo que supone prestar atención a la función referencial); una vez estudiada la organización del texto, analizará las sugerencias semánticas de algunas palabras o expresiones usadas con un sentido peculiar (función poética) y las referencias al código (función metalingüística). Después interpretará la perspectiva y la intención del autor (funciones emotiva y apelativa), contextualizando por último la información y reconsiderando el tema (función referencial). Así, el comentario explicará las funciones lingüísticas que desempeñan los elementos del proceso de comunicación en la lectura.

Comentemos ahora con estas pautas el texto siguiente, del comienzo de *La verdad sobre el caso Savolta*:

FACSÍMIL FOTOSTÁTICO DEL ARTÍCULO APARECIDO EN EL PERIÓDICO *LA VOZ DE LA JUSTICIA* DE BARCELONA EL DÍA 6 DE OCTUBRE DE 1917, FIRMADO POR DOMINGO PAJARITO DE SOTO

Documento de prueba anexo n.º 1

(Se adjunta traducción inglesa del intérprete jurado Guzmán Hernández de Fenwick)

El autor del presente artículo y de los que seguirán se ha impuesto la tarea de desvelar en forma concisa y asequible a las mentes sencillas de los trabajadores, aun los más iletrados, aquellos hechos que, por haber sido presentados al conocimiento del público en forma oscura y difusa, tras el *camouflage* de la retórica y la profusión de cifras más propias al entendimiento y comprensión del docto que del lector ávido de verdades claras y no de entresijos aritméticos, permanecen todavía ignorados de las masas trabajadoras que son, no obstante, sus víctimas más principales. Porque sólo cuando las verdades resplandezcan y los más iletrados tengan acceso a ellas, habremos alcanzado en España el lugar que nos corresponde en el concierto de las naciones civilizadas, a cuyo progreso y ponderado nivel nos han elevado las garantías cons-

tiucionales, la libertad de prensa y el sufragio universal. Y es en estos momentos en que nuestra querida patria emerge de las oscuras tinieblas medioevales y escala las arduas cimas del desarrollo moderno cuando se hacen intolerables a las buenas conciencias los métodos oscurantistas, abusivos y criminales que sumen a los ciudadanos en la desesperanza, el pavor y la vergüenza. Por ello no dejaré pasar la ocasión de denunciar con objetividad y desapasionamiento, pero con firmeza y verismo, la conducta incalificable y canallesca de cierto sector de nuestra industria; concretamente, de cierta empresa de renombre internacional que, lejos de ser semilla de los tiempos nuevos y colmena donde se forja el porvenir en el trabajo, el orden y la justicia, es tierra de cultivo para rufianes y caciques, los cuales, no contentos con explotar a los obreros por los medios más inhumanos e insólitos, rebajan su dignidad y los convierten en atemorizados títeres de sus caprichos tiránicos y feudales. Me refiero, por si alguien no lo ha descubierto aún, a los sucesos recientemente acaecidos en la fábrica Savolta, empresa cuyas actividades [...].

EDUARDO MENDOZA[4]

III.1. Primera lectura: el resumen y el tema

El cuerpo principal del texto es un fragmento de un artículo periodístico, mediante el cual se pretende revelar a los trabajadores ciertos hechos que les incumben, pero se les ocultan, referentes a la conducta de algunos industriales y, sobre todo, a lo sucedido en la empresa Savolta.

El tema bien pudiera ser la denuncia de las acciones ilegales de ciertos industriales.

[4] E. Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, pról. Manuel Vázquez Montalbán, Madrid, Espasa-Calpe, 1995 [5], pp. 27-28.

III.2. Palabras o expresiones desconocidas

- **Facsímil fotostático** (1): esta es la primera expresión del texto que llama la atención, no tanto *facsímil*, que es palabra mucho más conocida y que significa 'reproducción' de un original, como *fotostático*, que se refiere a la técnica de reproducción utilizada, en este caso por procedimiento fotográfico.

- **difusa** (12): quiere decir 'excesivamente dilatada', pero creo que hace especial referencia a la forma de difundir esas noticias, con un estilo *oscuro y difuso*, retórico y difícilmente comprensible.

- ***camouflage*** (12): 'camuflaje'; en el texto, en francés, como si en la época en que se supone escrito el texto [1917] esta palabra todavía no estuviera incorporada al español.

- **docto** (13): 'estudioso, erudito'.

- **entresijos** (14): alude a lo que está oculto, escondido.

- **verismo** (27): según el *Diccionario* de la Academia, en las obras de arte, es el 'realismo llevado al extremo'; no hay por qué entender otra cosa si lo aplicamos al periodismo.

- **caciques** (31): a comienzos del siglo XX la palabra *cacique* tenía un sentido peyorativo, que hacía referencia a las personas, por lo general adineradas, que manipulaban los asuntos políticos y administrativos de su zona de influencia (pueblos, comarcas, provincias, etc.) en beneficio propio y de sus partidarios. El *caciquismo* se asociaba a la corrupción política y económica. Todavía la última edición del *Diccionario* de la Academia define *caciquear* como 'mangonear'.

III.3. La organización del texto

El texto aparece dividido en dos partes bien diferenciadas: los títulos preliminares (líneas 1-7) y el fragmento de artículo periodístico (8-37), que ha sido resumido con anterioridad.

La primera parte se compone, a su vez, de tres apartados: un título descriptivo (1-4), una indicación jurídica (5) y una anotación entre paréntesis, al parecer también de índole jurídica (6-7).

La segunda parte se estructura en cinco extensas oraciones compuestas: la primera («El autor del presente artículo, etc.») ocupa desde la línea 8 hasta la 16, la segunda («Porque sólo cuando las verdades, etc.») desde la 16 hasta la 20, la tercera («Y es en estos momentos en que nuestra querida patria, etc.») desde la 20 a la 25, la cuarta («Por ello no dejaré pasar la ocasión, etc.») desde la 25 hasta la 34 y, por último, la quinta («Me refiero, por si alguien no lo ha descubierto, etc.») desde la 34 hasta el final, aunque la oración queda interrumpida por unos puntos suspensivos.

III.4. El análisis del texto

Iniciemos el análisis del texto identificando los elementos que intervienen en la lectura como acto de comunicación.

III.4.1. *Los elementos de la comunicación*

III.4.1.1. AUTOR Y EMISOR

Antes se dijo que el emisor de un texto escrito era el autor. Según esto, el emisor de este fragmento de *La verdad sobre el caso Savolta* es Eduardo Mendoza. No cabe duda. Sin embargo, Mendoza no es el *narrador* de la novela; en buena medida es una novela autobiográfica, narrada por uno de sus personajes, Javier Miranda Lugarte, testigo de diversos hechos narrados en la novela y aun participante en otros hechos también narrados. Tenemos, pues, dos emisores: Mendoza y Javier Miranda. O mejor dicho, dos grados de emisión, porque sabemos que Javier Miranda es un personaje de ficción, creado por Mendoza para que narre buena parte de la novela. Los dos grados de emisión pudieran distinguirse como emisor real (Mendoza) y emisor ficticio (Javier Miranda). No obstante, sabemos que Miranda no es *el único* narrador de la novela. El fragmento que comentamos, por ejemplo, no está narrado por él, sino en todo caso por un narrador de carácter objetivo, que se limita a aportar «documentos» que ayudan a seguir el hilo de la narración. Así pues, hay ya tres emisores, aunque sigamos en un doble grado de emisión:

- Emisor real: Eduardo Mendoza.
- Emisores ficticios: Javier Miranda y narrador objetivo.

Pese a todo, no hay que tener en cuenta a Javier Miranda como emisor del texto que comentamos, así que sólo contaríamos con el emisor real y, por el momento, un único emisor ficticio, que sería el narrador objetivo. Si leyéramos la novela de Mendoza, veríamos que cabe la posibilidad de identificar a este narrador objetivo con alguien que tuviera acceso a los «documentos de prueba» del sumario abierto por el juez F. W. Davidson del Tribunal del Estado de Nueva York; quizás este narrador objetivo sea el mismo juez.

Pero en el fragmento que comentamos se incluye, además, el comienzo de un artículo de Domingo Pajarito de Soto, otro personaje de la novela; conque el periodista es otro emisor ficticio, incorporado por el que hemos denominado provisionalmente «narrador objetivo».

Recapitulemos ahora. Tenemos, por lo tanto, un emisor real, que es Eduardo Mendoza, y dos emisores ficticios: el narrador objetivo y Domingo Pajarito de Soto. Parece lógico pensar que a estos grados de emisión corresponden otros tantos de recepción.

En efecto. Analicemos ahora el texto en sentido opuesto.

III.4.1.2. LECTORES Y RECEPTORES

¿Quién, o, mejor dicho, quiénes eran los receptores del artículo de Pajarito de Soto? En las líneas 9-10 leemos que se dirige «a las mentes sencillas de los trabajadores». Ellos serían los receptores ficticios de este artículo, al menos los receptores que el personaje hubiera querido tener en la ficción que se narra en la novela. Y digo receptores ficticios porque Pajarito de Soto es un personaje de esta ficción (*La verdad sobre el caso Savolta*) que se dirige a otros personajes de la misma ficción.

¿A quién se dirige, por su parte, el narrador objetivo? En un principio, por el hecho mismo de ser objetivo, no tiene opción de dirigirse a nadie; simplemente narra por orden del autor, quien, desde luego, se dirige al lector.

Así pues, tenemos dos grados de recepción, de igual manera que teníamos dos grados de emisión:

- Receptor real: el lector.
- Receptor ficticio: los lectores del artículo de Pajarito de Soto.

Y, sin embargo, aún hallamos otro grado de recepción, uno intermedio entre los dos que hemos señalado, aunque también sea ficticio: el receptor o los receptores del sumario abierto por el juez Davidson, del cual forma parte el «documento de prueba

anexo nº 1» que estamos comentando. Y si hay este grado de recepción ficticia, también hay un grado más de emisión ficticia, que será la persona competente en la incorporación de «documentos de prueba» al sumario mencionado o la persona que abre e instruye el sumario, es decir, el juez Davidson, que no sería otro que aquel que hemos llamado provisionalmente «narrador objetivo».

En definitiva, a los diversos grados de emisión corresponden siempre otros tantos grados de recepción. Véamoslo en el análisis del texto que estamos realizando:

Emisor real	**Receptor real**
Eduardo Mendoza	*Lector de la novela*
Emisores ficticios	**Receptores ficticios**
1. *Juez Davidson, instructor del sumario*[5] 2. *Domingo Pajarito de Soto*	1. *Receptores del sumario* 2. *Lectores del artículo de Pajarito de Soto*

III.4.1.3. TEXTOS Y CONTEXTOS

Atiéndase a que hay también una graduación correspondiente de textos, a la cual se ha venido aludiendo a lo largo del análisis:

- Texto real: la novela.
- Textos ficticios: el sumario que recoge este «documento de prueba nº 1» y el artículo periodístico de Pajarito de Soto.

De igual manera puede hablarse de una graduación de contextos y distinguir un contexto real y contextos ficticios. Si nos fijamos primero en estos últimos, es obvio que el contexto que rodea la instrucción del sumario por el juez Davidson en el Estado

[5] También sería un emisor ficticio el intérprete jurado Guzmán Hernández de Fenwick, que vierte en inglés el documento de prueba, para que pueda ser leído por los receptores ficticios del sumario que no saben español, muy en especial por el propio juez Davidson, que precisa del intérprete cuando, en las páginas siguientes de la novela, realiza interrogatorios y le responden en español. Así pues, el juez, que es un emisor ficticio, es simultáneamente un receptor ficticio de los textos que le traduce al inglés Hernández de Fenwick.

de Nueva York en 1927 (según leemos en el mismo capítulo de la novela, un poco más adelante del fragmento que comentamos) ha de ser muy distinto del contexto en el cual escribió Pajarito de Soto su artículo, publicado en «Barcelona el día 6 de octubre de 1917», según leemos en el título descriptivo, al comienzo del texto.

Sin embargo, no es fácil hablar de un contexto común al emisor real y al receptor real. Aún no hace muchos años que la novela se publicó (1975), pero el paso del tiempo muy pronto alejará los contextos respectivos del autor y los lectores, incluso de los diferentes lectores entre sí, lo que propiciará diferentes lecturas, diversas interpretaciones. No insistiré más en este aspecto. Me detendré luego en los contextos ficticios.

III.4.2. *Las funciones del lenguaje*

III.4.2.1. PRIMERA PARTE

La primera parte del texto, compuesta por el título descriptivo, la indicación jurídica y la anotación entre paréntesis, tiene un marcado carácter referencial. Además de proporcionar una información ficticia objetiva, como corresponde a la imitación de un texto jurídico, facilita unos datos contextuales que ayudan al lector a empezar a establecer la red de relaciones entre la ficción y la realidad histórica. Me refiero a los siguientes:

a) La denominación de «facsímil fotostático», que remite a una técnica de reproducción de textos utilizada a comienzos del siglo XX.

b) La denominación del periódico *La voz de la justicia* tiene un carácter alegórico, muy propio también de la época, relacionado con los textos vinculados al movimiento obrero y al auge de las ideologías de izquierda (socialista, comunista y anarquista).

c) La fecha de 1917 evoca importantes acontecimientos históricos, tanto internacionales (la Revolución Rusa) como nacionales (la huelga general revolucionaria), asimismo emparentados con las ideologías mencionadas.

Solamente hay una cosa que ofrece un matiz diferente y escapa al carácter referencial de esta parte: el apellido del periodista Domingo Pajarito de Soto. El texto adquiere aquí una función poética, para sugerir un individuo pequeño, y no sólo por el diminutivo sino también por el animalito al que alude, que, desde una posición de cierta insignificancia social, denuncia sucesos importantes en un periódico que, no en

vano, se denomina *La voz de la justicia.* Acaso haya incluso un juego de palabras entre esta voz y la denuncia o «canto» de este personaje llamado Pajarito.

III.4.2.2. SEGUNDA PARTE

La segunda parte, el fragmento inicial del artículo de Pajarito de Soto, ofrece mucha más información. Analicémoslo oración por oración.

III.4.2.2.1. Análisis de la primera oración

Comienza el artículo en tercera persona, lo cual proporciona un grado de objetividad que habría sido contrarrestado por el uso de la primera persona. En principio, es, por tanto, referencial. Esta primera oración es una declaración de intenciones, donde queda explícito el propósito del autor: *desvelar hechos todavía ignorados.* Se indica, asimismo, el estilo con el que quiere hacerlo y el público destinatario de su artículo: «en forma concisa y asequible a las mentes sencillas de los trabajadores, aun los más iletrados». Pero esto exige que dé datos concretos en un estilo precisamente sencillo. En cambio, la extensión y la complejidad sintáctica de las oraciones parecen contradecir estas intenciones, así como el léxico que utiliza, a veces cargado de sugerencias más de índole poética que referencial, como veremos.

La estructura de la oración aparece elaborada de acuerdo con una técnica periodística: quién escribe, con qué intención o para qué lo hace, a quién se dirige y por qué. El motivo del artículo es lo que se presenta de manera más compleja: «aquellos hechos que [...] permanecen todavía ignorados de las masas trabajadoras que son, no obstante, sus víctimas más principales». Entre el pronombre *que* y el verbo *permanecen* se intercala un largo razonamiento que es, en rigor, el que justifica la redacción «del presente artículo y de los que seguirán». No es que los hechos no fueran conocidos, sino que no se habían divulgado «en forma concisa y asequible»; por el contrario, con anterioridad habían «sido presentados al conocimiento del público en forma oscura y difusa». Y aclara a continuación en qué consiste esta «forma oscura y difusa»: «tras el *camouflage* de la retórica y la profusión de cifras más propias del entendimiento y comprensión del docto que del lector ávido de verdades claras y no de entresijos aritméticos». Pero esta aclaración continúa presentando contrastes, como hiciera con el estilo, así que el texto adquiere una función poética, que lo aleja de la intención referencial. El nuevo contraste se establece entre los tipos de público: el docto, que comprende los «entresijos aritméticos», y el «lector ávido de verdades claras». Pajarito de Soto rechaza «el *camouflage* de la retórica y la profusión de cifras», pero cae en el empleo de otra retórica, la retórica de los contrastes, la retórica de las oposiciones, quizás con el propósito de agradar a sus lectores, a las *víctimas* de los hechos que denuncia, poniéndose de

su lado y frente a quienes encubren los hechos con «entresijos aritméticos». Esta última expresión adquiere también función poética, porque alude a las *cifras* de la línea 12, pero mediante el sustantivo *entresijos*, que sugiere lo que está oculto, escondido, es decir, los *hechos*.

Pudiera incluso sobreentenderse una categorización social de los dos tipos de lenguaje periodístico que el artículo contrapone:

- El estilo conciso y asequible, propio del periodismo dirigido «a las mentes sencillas de los trabajadores», que denuncia los hechos cuyas víctimas son precisamente «las masas trabajadoras».
- El estilo oscuro y difuso, propio del periodismo redactado sólo para una élite (los doctos), que no informa adecuadamente y confunde a los más, a las víctimas de los hechos que encubre con «la retórica y la profusión de cifras».

El periodismo de los humildes y el periodismo de los poderosos, de los trabajadores y de los capitalistas, respectivamente. No se olviden las referencias al contexto ideológico que antes señalábamos a propósito del año 1917 y de *La voz de la justicia*, el nombre del periódico que publica el artículo de Pajarito de Soto.

III.4.2.2.2. Análisis de la segunda oración

La segunda oración se inicia con la conjunción causal porque, que hace depender esta oración de la anterior como desarrollo de la justificación del tipo de periodismo que escribe y defiende Pajarito de Soto. En la argumentación que continúa el personaje, establece dos condiciones («cuando las verdades resplandezcan y los más iletrados tengan acceso a ellas») para que pueda darse una circunstancia en el futuro: sólo entonces «habremos alcanzado en España el lugar que nos corresponde en el concierto de las naciones civilizadas».

Fijemos nuestra atención en la primera condición: «cuando las verdades resplandezcan». ¿Qué son «las verdades»? Sin duda, las mismas «verdades claras» (línea 14) de las cuales estaban *ávidos* los lectores: noticias *desveladas* «en forma concisa y asequible». Con esto recuperamos el uso que se hace al comienzo de esta segunda parte del verbo *desvelar*, 'descubrir, poner de manifiesto', según lo define el *Diccionario* de la Real Academia. El uso de ese verbo y ahora el de *resplanceder*, con clara función poética, definen el periodismo de Pajarito de Soto: descubrir lo que el otro periodismo oculta, ponerlo de manifiesto, hacerlo *resplandecer* de manera que —abundando por nuestra cuenta en el uso poético de estas palabras— la *luz* de la verdad *ilumine* a «los más iletrados», que la verdad les haga tomar conciencia de la realidad, de los hechos cuyas «víctimas más principales» son ellos mismos, las masas trabajadoras.

Si ambas condiciones se cumplen, «habremos alcanzado en España el lugar que nos corresponde en el concierto de las naciones civilizadas». Hasta el momento, según el periodista, España es tan sólo una *nación civilizada*, «a cuyo progreso y ponderado nivel nos han elevado las garantías constitucionales, la libertad de prensa y el sufragio universal»; pero, aunque España sea una nación civilizada, no ocupa «el lugar que nos corresponde».

III.4.2.2.3. Análisis de la tercera oración

La tercera oración se abre también con un nexo, esta vez copulativo, que la coordina con la anterior, y explica qué le falta al país «en estos momentos» para alcanzar el *lugar* al que aludía en la oración anterior: «nuestra querida patria emerge de las oscuras tinieblas medioevales y escala las arduas cimas del desarrollo moderno». Se refiere, como vemos, a lo que antes llamaba la *civilización*, el «progreso y ponderado nivel» logrados por el país merced a «las garantías constitucionales, la libertad de prensa y el sufragio universal», tres características primordiales de los Estados democráticos.

Recuérdese que el texto comenzaba en tercera persona y ahora, en cambio, habla de «*nuestra* querida patria»; ya en la segunda oración había empleado la primera persona del plural en la forma verbal *habremos alcanzado* y después en «*nos* han elevado». No dice «el autor», como al principio, sino que habla de *nosotros*; el *nosotros* implícito en «habremos alcanzado» y explícito en «nos han elevado» se refiere a 'los españoles', así como el posesivo de «nuestra querida patria». Esta última expresión, además, cobra un evidente matiz afectivo por el adjetivo «querida», pero también por el sustantivo «patria», que apela a los sentimientos nacionalistas de los lectores. El cambio de persona supone una pérdida de función referencial, una disminución de la intención de objetividad, que, sin embargo, se ve compensada por el acercamiento al lector, probablemente con la intención de alinearse en sus mismas posiciones. Estamos en el ámbito de la función apelativa.

Sabemos que un territorio como «nuestra querida patria» no *emerge* como los submarinos de ninguna parte, ni *escala* como los alpinistas a monte o *cima* alguna; los verbos *emerger* y *escalar* adquieren, de igual manera que las «oscuras tinieblas medioevales», un valor sugerente, distinto de los que les son habituales, esto es, una función poética. Ya resulta llamativo calificar de *oscuras* a las *tinieblas*, porque reincide en su mismo significado, pero aún es más curioso especificar que dichas «oscuras tinieblas» son las *medioevales*. Es obvio que estas *tinieblas* tienen en el texto, lo mismo que *emerger* y *escalar*, un sentido figurado y, por tanto, función poética, que se acentúa al destacar su *oscuridad*. Muy semejante es lo que sucede a la palabra *cimas*, cuya dificultad de acceso está subrayada por el adjetivo *arduas*, que se halla antepuesto, destacando su valor semántico.

Llama la atención que en el pequeño espacio de esta proposición adquiera la función poética tanta importancia, y más cuando la misma proposición tiene una categoría secundaria (subordinada) dentro de la oración y no aporta demasiada información. Sirve para presentar una oposición (anoto una vez más el uso de esta técnica en el texto) entre el lugar de donde se *emerge* y el lugar que se *escala*, «las oscuras tinieblas medioevales» y «las arduas cimas del desarrollo moderno». Pero, sobre todo, para emparentar por asociación léxica la *oscuridad* de las «tinieblas medioevales» con «los métodos *oscurantistas*, abusivos y criminales» de los que se habla luego. Ha sido común durante muchos años denominar «época oscura» o «tiempos oscuros» a la Edad Media, por el profundo cambio que supuso en Occidente la invasión de los pueblos germánicos y la caída del imperio romano, con la transformación de las estructuras sociales y el desarrollo del sistema feudal. Las «oscuras tinieblas medioevales» evocan en el texto el feudalismo, que puede ser entendido como un sistema social tiránico y, en consecuencia, opuesto a «las arduas cimas del desarrollo moderno», es decir, al «progreso y ponderado nivel» obtenido en España con el Estado democrático. Además, lo que representa esa oscuridad está en oposición a la *luz* con que (según hemos visto en la oración segunda) deben *resplandecer* las verdades. La *oscuridad* de quienes tienen interés por ocultar cierta información, frente la *luz* de la verdad que iluminará a los trabajadores el camino que deben seguir. Un contraste, de nuevo, con evidente función poética.

Pero obsérverse que esta situación, presentada de una manera tan retórica, por lo que hemos estudiado, no es más que una circunstancia temporal («*en estos momentos en que* nuestra querida patria emerge de las oscuras tinieblas medioevales y escala las arduas cimas del desarrollo moderno») y no destaca lo esencial de la oración, que es lo siguiente: «Y es en estos momentos [...] cuando *se hacen intolerables a las buenas conciencias los métodos oscurantistas, abusivos y criminales que sumen a los ciudadanos en la desesperanza, el pavor y la vergüenza*». Busquemos en primer lugar el sujeto de esta proposición, no sin apuntar la alteración sintáctica que se observa de sujeto y predicado, con sus posiciones invertidas (esta vez, primero el predicado y luego el sujeto): «los métodos oscurantistas, abusivos y criminales». Ya se advirtió la relación léxica que hay entre este sintagma y «las oscuras tinieblas medioevales», de manera que puede suponerse que tales *métodos* son, en algún sentido, feudales, tiránicos, porque se valen del oscurantismo, de los abusos y aun del crimen. Repárese en que los adjetivos con los que se califica al sustantivo *métodos* guardan relación con el último complemento de la oración: el oscurantismo produce desesperanza, los abusos vergüenza y los crímenes pavor. ¿Quiénes padecen estos sentimientos? Los ciudadanos. ¿Quiere esto decir que Pajarito de Soto ya no habla sólo de los trabajadores? Desde luego, los *ciudadanos* son las personas que tienen derecho a «las garantías constitucionales, la libertad de prensa y el sufragio universal». Todos los ciudadanos y, en consecuencia, también los trabajadores, que, como ciudadanos, tienen los mismos derechos que cualquier otro.

Comprobemos el valor poético del verbo *sumen*. Leemos que los ciudadanos que soportan o conocen tales métodos se ven *sumidos* «en la desesperanza, el pavor y la vergüenza», esto es, 'sumergidos, hundidos', de igual manera que si se les hiciese caer de nuevo en «las oscuras tinieblas medioevales» de donde «nuestra querida patria emerge». Por eso «se hacen intolerables a las buenas conciencias» esos métodos: porque no pueden *tolerarse* en un estado democrático. De aquí se obtiene que las «buenas conciencias» deben tomar partido contra esos métodos. No se especifica qué personas son las que tienen «buenas conciencias», por más que sean tan buenas que no se hable de las personas sino tan sólo de sus conciencias como si tuvieran entidad propia. Otra expresión con función poética.

III.4.2.2.4. Análisis de la cuarta oración

La cuarta oración se presenta como una consecuencia de lo dicho hasta el momento («por ello»), pero lo más llamativo es el uso de la primera persona del singular: «no dejaré pasar la ocasión de *denunciar*». La aparición del *yo* del autor termina de restar referencialidad al texto y le aporta una subjetividad mayor, proceso que ya se había iniciado con el uso de la primera persona del plural en la segunda oración. No obstante, dado el sentido de la frase («no dejaré pasar la ocasión de *denunciar*»), es posible suponer que este cambio de persona se produce para hacer patente que el autor ejerce sus derechos de ciudadano *denunciando* públicamente, gracias a la libertad de prensa, los hechos que se ocultan (abusos y crímenes). A continuación indica Pajarito de Soto el objeto de su denuncia: «la conducta incalificable y canallesca de cierto sector de nuestra industria». El periodista escribe que esa *conducta* es «incalificable» y, sin embargo, hasta aquí no ha hecho sino calificarla, ya con proposiciones subordinadas adjetivas (líneas 10-16 y 24-25), ya propiamente con adjetivos (24), como en este mismo caso, que, a renglón seguido, la tilda de «canallesca». Por lo demás, si tal conducta es *incalificable* no es tanto porque no merezca calificativos como porque no se encuentran los adecuados para definirla con la dureza que el asunto requiere. No se olvide que la segunda acepción que el *Diccionario* de la Academia ofrece de este adjetivo es 'muy vituperable'.

Es sabido que la calificación, aunque simultáneamente pueda encerrar valores poéticos, tiene una función emotiva, que revela los sentimientos del autor. Pajarito de Soto dice literalmente que denuncia esa conducta «con objetividad y desapasionamiento, pero con firmeza y verismo»; dicho de otro modo, proclama la referencialidad del texto, aunque ya hemos visto que los cambios de persona (de la tercera del singular a la primera, pasando por la primera del plural) y los diversos tipos de calificación expresan más bien lo contrario: subjetividad, apasionamiento y, por lo tanto, pérdida de referencialidad. La voluntad de *firmeza*, sin embargo, se confirma por el compro-

miso que adquiere al realizar la denuncia y aun por la emotividad con que lo hace. Del *verismo* no cabe hablar, porque no llegamos a conocer los hechos, al aparecer fragmentado el artículo precisamente cuando iba a iniciar su relato.

La cuarta oración está organizada en dos partes, que gradúan la especificación de la denuncia: de «la conducta incalificable y canallesca de cierto sector de nuestra industria» (líneas 27-28) se pasa a la «de cierta empresa de renombre internacional» (28-29). No se resuelve aún la ambigüedad deliberada, que en el texto marca el determinante indefinido *cierto / cierta*. Hasta este momento el lector da por supuesto que no son los trabajadores quienes muestran esa «conducta incalificable y canallesca», sino *ciertos* empresarios, porque el artículo se dirige «a las mentes sencillas de los trabajadores». El nombre de la empresa no sale a relucir hasta la quinta oración del artículo y última del fragmento que comentamos. De esa manera la graduación es completa:

a) Los hechos que se ocultan a los trabajadores.
b) Los «métodos oscurantistas, abusivos y criminales».
c) La «conducta incalificable y canallesca de cierto sector de nuestra industria».
d) La «de cierta empresa de renombre internacional».
e) En fin, «los sucesos recientemente acaecidos en la fábrica Savolta» (35).

Pero la segunda parte de la cuarta oración comienza precisamente con el adverbio de modo «concretamente», de forma que nos encontramos con el cuarto grado de especificación señalado.

Dice Pajarito de Soto que esa «empresa de renombre internacional» está «lejos de ser semilla de los tiempos nuevos y colmena donde se forja el porvenir en el trabajo»; antes que nada avisa, pues, de lo que *no es*, para definir después cómo es en realidad, así que vuelve a establecer un contraste como los estudiados líneas más arriba. De esta manera cae otra vez de lleno en la función poética; por añadidura, el nuevo recorte en la referencialidad aumenta, como veremos, con el valor poético de las expresiones que utiliza en esta oposición. Analicemos los dos sintagmas que forman la primera parte del contraste. La empresa no es «semilla de los tiempos nuevos». El sustantivo *semilla* se usa aquí en sentido figurado como 'causa u origen' y los *tiempos nuevos* deben ponerse en relación con aquel *lugar* «que nos corresponde en el concierto de las naciones civilizadas», al cual se refería en la segunda oración. Es obvia la función poética de este sintagma, así como la del segundo: «colmena donde se forja el porvenir en el trabajo, el orden y la justicia», donde el sustantivo *colmena* también se utiliza en sentido figurado como ejemplo y símbolo de una conducta industriosa, tan *lejana* de aquella «incalificable y canallesca» que, según dice el periodista, demuestra la empresa de la que habla. Esta laboriosidad «donde se forja el porvenir» es la misma que «escala las arduas cimas del desarrollo moderno» con la vista puesta en el respeto de los dere-

chos ciudadanos y en lo que aparece aquí como los ideales democráticos: «el trabajo, el orden y la justicia». Pero este es el modelo, al cual no responde la empresa susodicha. Por el contrario, esta empresa «es tierra de cultivo para rufianes y caciques». Ni *semilla* ni *colmena*, cuyos beneficios reviertan en la sociedad democrática, sino *tierra de cultivo*, desde luego en sentido figurado, porque hace referencia a una industria (páginas más adelante en la novela, se conoce que es una industria urbana, ubicada en Barcelona, con lo que el simbolismo de los términos *semilla*, *colmena* y *tierra de cultivo* acentúa más su función poética). *Tierra de cultivo*, gobernada por «rufianes y caciques» y cuyo beneficio sólo será para ellos. Téngase presente que rufián es 'el que hace infame tráfico de mujeres públicas', según lo define el *Diccionario* de la Academia; el mismo diccionario recoge una segunda acepción de *rufián* en sentido figurado: el 'hombre sin honor, perverso, despreciable'. De otra parte, ya vimos que el caciquismo tenía a comienzos del siglo XX un valor peyorativo, asociado a la corrupción política y económica. Ambos aspectos, adquieren función poética, porque ya supone el lector que estos empresarios ni se comportan literalmente como rufianes con sus obreros ni como caciques, porque ni les prostituyen ni les obligan a votar a su partido en las elecciones o a declarar en un juicio a su favor, como por ejemplo hacían los caciques (más propios de las zonas rurales que de las urbanas, por otra parte). Sin embargo, veamos que en sentido figurado sí es posible entender la *rufianería* y el *caciquismo* de esos empresarios.

El periodista informa a continuación de lo que hacen estos «rufianes y caciques» con una construcción sintáctica semejante a la utilizada en la oposición comentada de *semilla-colmena / tierra de cultivo*: en dos partes, subordinada la primera a la segunda: *lejos de ser — es*. El valor positivo quedaba en aquella oposición subordinado y anulado por el valor negativo, es decir, el modelo de conducta por la conducta «incalificable y canallesca». En este caso la primera parte también está subordinada a la segunda, pero ambas tienen valor negativo, sólo que en la última, al verse favorecido por la progresión sintáctica, se pondera aún más la perversión: *no contentos con explotar — rebajan y convierten*. La propia organización sintáctica sirve, pues, para guiar la lectura hacia lo que más interesa al autor, y en tal sentido tiene función emotiva, porque revela intenciones y sentimientos.

Hay cierto paralelo entre la *rufianería* y el *caciquismo* de estos empresarios y cada una de estas proposiciones. Como *rufianes*, explotan «a los obreros por los medios más inhumanos e insólitos», y como *caciques*, «rebajan su dignidad y los convierten en atemorizados títeres de sus caprichos tiránicos y feudales». ¿Cómo se explica este paralelo? Ya vimos que el rufián es el proxeneta o chulo que se beneficia de lo que ganan las prostitutas so pretexto de protegerlas; en sentido figurado son, pues, *rufianes* estos empresarios, que *explotan* «a los obreros *por los medios más inhumanos e insólitos*», porque los obreros, so pretexto del sueldo, caen en una suerte de prostitu-

ción mediante la cual producen beneficios a los empresarios. Desconocemos los medios (se supone que el periodista entra en esos detalles en el resto del artículo), aunque sabemos que son los «más inhumanos e insólitos», a juicio de Pajarito de Soto, y dicho con palabras en que se acentúa la función emotiva. Según la construcción del texto, no les basta con esta *rufianería*, sino que además su conducta es propia de *caciques*. Rebajar la dignidad de los trabajadores se deriva de esa especie de prostitución a la que se ven sometidos, sobre todo al ser explotados por medios *inhumanos*, que los cosifican: «los convierten en atemorizados *títeres*». De esa manera rebajan su dignidad humana: tratándolos no como hombres, sino atemorizándolos (obsérvese la función poética que cobra el adjetivo con la anteposición y cómo ayuda a evocar los «métodos oscurantistas, abusivos y *criminales*» de líneas más arriba) y convirtiéndolos en cosas utilizables, en objetos (*títeres*) «de sus caprichos tiránicos y feudales». Esos empresarios, que se comportan como rufianes y caciques, tratan a sus trabajadores dejándose llevar «de sus caprichos *tiránicos* y *feudales*»; su poder es, por lo tanto, *tiránico* y *feudal*, porque es tal que pueden tener esa clase de *caprichos*. La función de esta palabra en el texto es igualmente poética, para ponderar el poder de esos empresarios, pero exagera la relación laboral entre patronos y obreros, por muy injusta que sea, porque *capricho* indica 'antojo' fortuito o vehemente, y eso no cuadra con la planificación de quien pretende obtener los mayores beneficios del trabajo de sus obreros.

Recordemos lo que se había dicho hasta ahora y asociémoslo con estas palabras: la conducta de estos empresarios es «incalificable y canallesca», utilizan «métodos oscurantistas, abusivos y criminales, que sumen a los ciudadanos en la desesperanza, el pavor y la vergüenza»; están más cerca de «las oscuras tinieblas medioevales» que de «los tiempos nuevos» y por eso se les califica de *tiránicos* y *feudales*, adjetivos que se identifican a su vez con su condición de caciques. Vale la pena destacar esta relación (caciquismo = tiranía = feudalismo), porque vemos cómo adquieren función poética, por medio de la identificación, términos con significados distintos.

III.4.2.2.5. Análisis de la quinta oración

La quinta oración aparece interrumpida por unos puntos suspensivos, que suponemos que no forman parte del artículo, sino que indican tan sólo que el texto continúa, pero no ha sido reproducido en su totalidad. Si continuamos leyendo la novela, nos damos cuenta de que estos puntos suspensivos son una técnica de suspense, que quiebra el relato de la acción para retomarlo más adelante; el lector sobreentiende entonces que el juez Davidson conoce el artículo completo de Pajarito de Soto.

Esta oración está organizada en tres proposiciones, la última interrumpida:

- «Me refiero [...] a los sucesos recientemente acaecidos en la fábrica Savolta».
- «por si alguien no lo ha descubierto aún».
- «empresa cuyas actividades...».

La primera revela, por fin, el nombre de esa «cierta empresa de renombre internacional» que es objeto de la denuncia periodística de Pajarito de Soto. Esta proposición es puramente referencial. La segunda, subordinada a la anterior, apela a los lectores buscando su comprensión y aun su complicidad mediante un recurso lingüístico semejante al de las adivinanzas, en el cual aparece hasta una referencia temporal: «aún». La tercera proposición aparece por aposición del sustantivo *empresa* al sintagma «la fábrica Savolta», y únicamente cabe comentar que las *actividades* que no llega a relatar son *aquellos hechos* de los que hablaba al principio del artículo y que son el motivo de esta denuncia periodística.

III.5. Conclusión

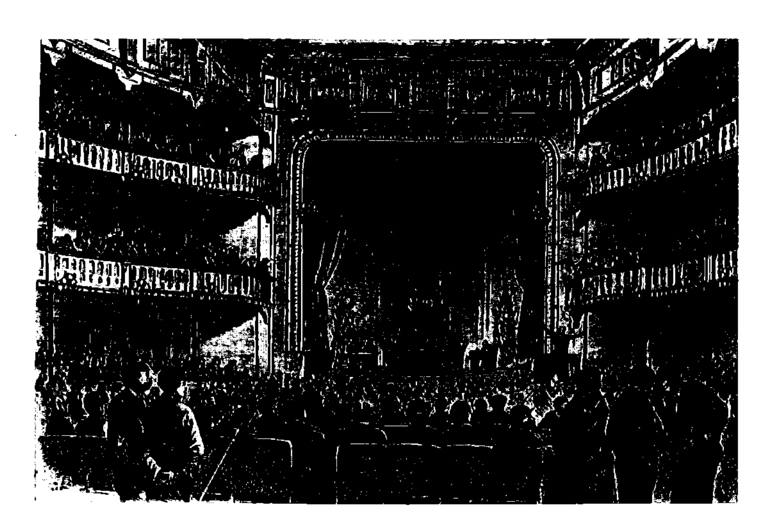
El ardor oratorio que se intuye en el artículo de Pajarito de Soto permite imaginar —si jugamos a las paradojas— que el personaje se imaginaba en la tribuna política al escribirlo. Este ardor hace predecir el futuro a quien, como periodista, tan sólo tenía que informar «en forma concisa y asequible a las mentes sencillas de los trabajadores». Hay un afán, incluso, de insultar, de vengarse con las palabras, al denunciar los «métodos oscurantistas, abusivos y criminales», y también de reclamar «tiempos nuevos», un porvenir basado «en el trabajo, el orden y la justicia». Los valores poético y emotivo que hemos observado en el texto nos obligan a pensar que la intención de Pajarito de Soto va más allá de la puramente informativa. Su periodismo pretende también ponerse del mismo lado de sus lectores, los trabajadores, en la misma trinchera de lucha social, y más aún, abrirles los ojos a la verdad, concienciarlos, persuadirlos, convencerlos. Su estilo puede relacionarse entonces con el de los entusiastas alegatos revolucionarios de la época. De ahí precisamente el ardor, la emotividad y la función poética de buena parte de sus expresiones.

Pero al contextualizar el estilo de Pajarito de Soto, ya no hablamos de este personaje como emisor ficticio ni de sus receptores ficticios (en primer lugar, los trabajadores, y posteriormente, el juez Davidson y cuantos receptores ficticios tuvieran acceso al sumario que incluye este «documento de prueba nº 1»), sino de quien ha elaborado el estilo de tal manera que evoque el de los escritos revolucionarios de la época. Es decir, hablamos de la pericia estilística del autor de la novela, de Eduardo Mendoza. Y de nosotros, lectores, intérpretes y comentaristas del texto, como receptores capaces de evocar ese contexto específico.

III.6. Esquema del comentario de textos y el proceso de comunicación

- 1. Lectura atenta del texto: idea global del significado del texto: primera determinación del tema.
- 2. Numeración de las líneas del texto y consulta en el diccionario de las palabras y expresiones desconocidas.
- 3. Estudio de la organización del texto: división en párrafos y localización de oraciones.
- 4. Análisis e interpretación crítica del texto, explicando el significado del texto minuciosamente, parte por parte, y considerando por orden estos aspectos:

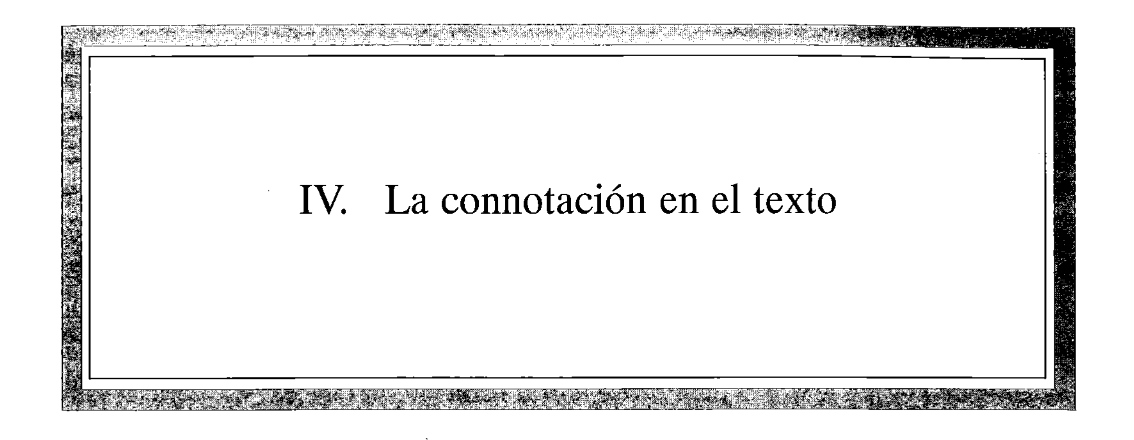
  4.1. Los elementos de la comunicación: autor y emisor, lectores y receptores, texto y contextos.
  4.2. Las funciones lingüísticas del texto.
- 5. Conclusión del análisis del texto y reconsideración del tema.



El primer Congreso obrero celebrado en Barcelona el 20 de junio de 1870, en el que intervinieron activamente destacados elementos anarquistas. Grabado de la época.

Segunda parte

EL COMENTARIO DE TEXTOS LITERARIOS



IV. La connotación en el texto

Vamos a comenzar el comentario de textos literarios a través del estudio de la connotación en el texto, esto es, el sentido figurado que adquieren muchas palabras y expresiones al aparecer en un contexto determinado. Ya se sabe que el adjetivo *verde* no tiene el mismo significado en «ojos verdes», «verde prado» y «verdes sonidos». En el primer caso, especifica que ciertos ojos son *verdes*; en el segundo, destaca la *verdura* de los prados, y en el tercero transforma el significado de «sonidos» de manera muy sugerente.

Precisamente en eso consiste la connotación, en la capacidad de sugerencia que tienen las palabras, además de su significado literal o denotativo. En un contexto determinado cada palabra suele asociarse a un significado. Así, en «tus ojos son verdes», el posesivo *tus* determina a qué ojos se refiere el emisor del mensaje, el sustantivo *ojos* denota los órganos del sentido de la vista, el verbo *son* es un signo de identificación entre el elemento *ojos* y el elemento *verdes*, núcleos del sujeto y del predicado nominal respectivamente, y el adjetivo *verdes* denota el color del iris de los ojos a los que se refería el sujeto. Si decimos «los ojos de buey son verdes», la oración puede tener dos sentidos, según el contexto sea zoológico («los bueyes tienen los ojos verdes») o arquitectónico («los ojos de buey [de la casa] son verdes»); pero en cualquiera de los dos casos el significado es literal o denotativo.

¿Cuándo es connotativo? La respuesta más sencilla podría ser: cuando no sea denotativo. Y, sin embargo, esto no es así en toda ocasión. A menudo una palabra conserva su significado literal y al mismo tiempo adquiere otro de índole connotativa. En estos célebres versos del soneto V de Garcilaso vemos un ejemplo:

mi alma os ha cortado a su medida,
por hábito del alma misma os quiero

La palabra *hábito* significa, sin duda, 'costumbre'; luego el segundo verso querrá decir: «os quiero por costumbre del alma» o «mi alma se ha acostumbrado a quereros». Pero tengamos en cuenta ahora el verso anterior: «mi alma *os ha cortado a su medida*», como si *vos* (la amada del poeta) fuerais una vestimenta, por ejemplo, un *hábito*; luego «os llevo puesta a la medida de mi alma», como un *hábito* de penitente.

No es preciso analizar más. Ya se ve que *hábito* conserva su significado literal 'costumbre' (fijémonos que es literal, denotativo, en ese contexto) y, a la vez, sugiere el significado connotativo 'vestimenta' gracias al contexto. ¿Por qué es denotativo el primer significado y connotativo el segundo? Porque la realidad permite observar que uno puede querer «por hábito» a alguien, por costumbre, pero nunca podrá *vestir* su alma con un hábito; se entiende que el alma es espiritual y no puede vestirse como un cuerpo. El sentido común distingue la denotación de la connotación.

¿Qué es, pues, la connotación? La gama de significados secundarios que puede adquirir una palabra en un contexto de intención literaria. Para que se produzca la connotación, no es preciso que el texto sea literario; puede tratarse de un mensaje de cualquier tipo: periodístico, publicitario, coloquial o, desde luego, literario. Pero el resultado (sea el emisor consciente de ello o no) sí que lo es: la palabra cobra sentidos insólitos, que no son literales en ese contexto.

Vamos a comentar ahora un texto literario, prestando especial atención al estudio de la connotación.

LA ERMITA DE SAN SIMÓN

En Sevilla está una ermita
cual dicen de San Simón,
adonde todas las damas
iban a hacer oración.
Allá va la mi señora,
sobre todas la mejor;
saya lleva sobre saya,

mantillo de un tornasol,
en la su boca muy linda
lleva un poco de dulzor,
en la su cara muy blanca
lleva un poco de color,
y en los sus ojuelos garzos
lleva un poco de alcohol,
a la entrada de la ermita
relumbrando como el sol.
El abad que dice misa
no la puede decir, non,
monacillos que le ayudan
no aciertan responder, non,
por decir: «amén, amén»,
decían: «amor, amor».[6]

IV.1. Primera lectura: el resumen y el tema

La dama, aparentemente amada por el poeta, acude muy atildada a la ermita y despierta la admiración de todos, incluso del clérigo y los monaguillos que ofician la misa.

El tema es la belleza de la dama, aunque el título se centre en el lugar donde sucede la anécdota.

IV.2. Palabras o expresiones desconocidas

- **saya** (7): falda.
- **tornasol** (8): reflejo que hace la luz en algunas telas.

[6] *Romancero viejo* (*Antología*), ed. M.ª Cruz García de Enterría, Madrid, Castalia, 1987, pp. 225-226.

- **garzos** (13): azulados.
- **alcohol** (14): cosmético de hinojo teñido, que se usaba para ennegrecer los párpados, las pestañas y las cejas.
- **non** (18): forma arcaica del adverbio de negación 'no'.
- **monacillos** (19): monaguillos.

IV.3. La organización del texto

En los textos poéticos hay que distinguir en este apartado del comentario entre el análisis de la estructura métrica del texto y de la estructura del contenido.

IV.3.1. *Estructura métrica*

El análisis métrico conviene dividirlo en tres apartados: estudio de la rima, la métrica del verso y la estructura estrófica. En el análisis de la rima sólo cabe decir si es asonante, consonante, blanca o libre. El estudio de la métrica del verso requiere más atención, pues hay que medir cada uno de ellos, teniendo en cuenta las distintas licencias métricas que pudiera haberse tomado el autor (sinalefa, hiato, sinéresis, diéresis, etc.). Del estudio de la combinación de las rimas y de los versos obtenemos, por último, la estructura estrófica del poema.

Conviene tener fresco el estudio de la métrica española para realizar este análisis y, si es posible, disponer de algún manual o diccionario de métrica para consultar dudas y peculiaridades.

En el texto que nos ocupa vemos que riman en asonante y en la vocal aguda *-ó* los versos pares, mientras que los impares quedan libres. Los versos son todos octosílabos, así que, de acuerdo con lo que he dicho antes, se trata de un romance, compuesto por veintidós versos octosílabos, con rima asonante aguda (*-ó*) en los pares.

IV.3.2. *Estructura del contenido*

El texto aparece dividido sintácticamente en tres apartados:

- Primera parte: versos 1-4.
- Segunda parte: versos 5-16.
- Tercera parte: versos 17-22.

La primera parte ofrece la localización (la ermita de San Simón, en Sevilla) y cuenta la costumbre de las damas de ir a orar allí. En la segunda parte se describe a la dama, que despertará la admiración de otros personajes en la última parte.

La estructura sintáctica coincide con la estructura métrica, porque los puntos que establecen las pausas de entonación coinciden siempre con rima al final de versos pares (4, 16 y 22); no rompen, pues, el ritmo métrico.

IV.4. El análisis del texto

IV.4.1. *Análisis de la primera parte*

En la primera parte se observa que el desorden sintáctico de la oración destaca por delante de cualquier otro detalle la localización de la ermita en Sevilla. Esta técnica de alterar el orden sintáctico de una oración, para destacar uno de sus elementos en una posición fuera de lo normal, se denomina *hipérbaton*. El hipérbaton es muy común en el habla coloquial, pero en los textos literarios frecuentemente tiene función poética. En este caso nótese que, si ordenamos la sintaxis de la primera frase, el resultado sería muy diferente: «Una ermita, cual dicen de San Simón, está en Sevilla». La eficacia expresiva es mayor en el original, sin duda. Destacar la localización es importante para causar un efecto en el receptor, porque la ciudad de Sevilla evoca una ambientación con la que tal vez quería jugar el autor.

Por añadidura la sensación evocadora se acentúa con este hipérbaton localizador al comienzo del romance, porque iniciar el relato con la localización es tan caracterís-

tico de los romances y de los cuentos tradicionales como el clásico «*érase una vez*».[7] Cervantes, por ejemplo, recurrió a un comienzo de la misma índole en el Quijote («*En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...*»). Aquí, en cambio, sí *recuerda* el poeta el nombre de la ermita, y esa precisión localizadora probablemente ayudaba a centrar la atención del receptor.

Conviene observar la combinación de tiempos verbales de presente (*está, dicen*) y pasado (*iban a hacer*), los primeros para localizar la ermita (*está*) e identificarla (*dicen*), y la perífrasis verbal para referirse a una curiosa costumbre, sin duda de cierta tradición (de ahí el pasado): que sólo las damas acudan allí a orar. Y lo curioso no es que sean *sólo* damas, sino además *todas las damas*, como si la ermita fuera célebre por algún motivo para que acudieran todas.

La denominación de 'dama' indica una clase social privilegiada; pero tal vez en este romance no tenga un sentido social excluyente. Habría que recordar que la narración tradicional impone a menudo una perspectiva de alejamiento, que distancia a los personajes del receptor mitificándolos, y la clase social privilegiada sirve de modelo ideal para esta mitificación, porque es una posición inalcanzable para el pueblo llano y al mismo tiempo un sueño, una aspiración utópica. Por otro lado, no estaría de más emparentar a esta dama con la figura establecida como ideal femenino por la poesía trovadoresca y la convención del amor cortés, tan arraigada en la literatura occidental, basada precisamente en la estructura estamental de la sociedad feudal: el amante hace las veces de *siervo* fiel, entregado al servicio de su dama, la *señora*, figura equivalente al señor feudal; de esta manera la amada resulta inaccesible, porque el amante queda relegado a un rango inferior.

IV.4.2. *Análisis de la segunda parte*

El poeta[8] se manifiesta al inicio de la segunda parte tanto a través del posesivo *mi* como del adverbio *allá*, que establece una distancia entre él y la ermita. Recuérdese que a la ermita van damas (en rigor, *todas* las damas), pero no dice que vayan hombres; de ahí probablemente ese afán de distanciamiento que establece el adverbio de lugar:

---

[7] Numerosos romances comienzan con localizaciones. Citaré tan sólo algunos ejemplos, que pueden verse en la ed. cit. del *Romancero viejo*: «Por los campos de Jerez» (p. 67), «De Antequera partió el moro» (p. 81), «Sobre Baza estaba el rey» (p. 91), «En los reinos de León» (p. 116), «Por las riberas de Arlanza» (p. 120), «Ya se salen de Castilla» (p. 122), «Pártese el rey de Alicante» (p. 131), «En Santa Gadea de Burgos» (p. 152), «En los campos de Alventosa» (p. 164), «En París está doña Alda» (p. 167), «Cata Francia, Montesinos» (p. 169) y «De Francia partió la niña» (p. 256).

[8] No necesariamente el escritor, sino la figura ficticia que suele denominarse el **yo poético**, equivale al **narrador** de los textos narrativos, a quien desde luego no se identifica con el autor.

mientras su dama acude a la ermita, el poeta está lejos. Y sin embargo el lector tiene la impresión de que el poeta observa la escena, observa a su dama desde lejos.

El uso del sustantivo *señora* refuerza lo que se apuntó más arriba a propósito de la influencia del ideal femenino trovadoresco; la 'amada' del poeta es la 'dueña' de su corazón y domina sus sentimientos (como luego parece dominar los de los monaguillos e incluso turba los del abad). El poeta observa desde lejos, porque no está *a la altura* de su dama. Su *señora*, interpretándolo en el sentido que ofrece la convención del amor cortés, es la 'señora feudal', cuyo 'siervo' es el poeta que la ama y sólo tiene la posibilidad de contemplarla *desde lejos*, porque no es lícito que el siervo se acerque a su dueña si ésta no lo reclama.

Además, la idealización se intensifica con la hipérbole del verso siguiente, que pondera las cualidades de la dama por encima de las de cualquier otra: *sobre todas la mejor*. No se olvide que a la ermita iban *todas* las damas; por eso la amada del poeta resulta aún más bella, porque destaca por encima de *todas*.

El verbo *va* presenta a la dama en movimiento, en acción, y por lo tanto, la descripción que sigue en los versos 7-14 adquiere dinamismo, reforzado por el uso reiterado (en cuatro ocasiones) de la forma *lleva*. Sin embargo, *va* también pudiera interpretarse como 'suele ir', en la misma línea de la perífrasis verbal del cuarto verso (todas las damas 'tienen la costumbre de ir' a esa ermita).

Los elementos con que se describe a la dama son materiales (vestuario y maquillaje), pero sirven para destacar sus cualidades. Los versos 7 y 8 hacen breve referencia al vestuario:

saya lleva sobre saya,
mantillo de un tornasol

La referencia basta para saber que la dama no va vestida lujosamente, pero ambos detalles realzan su presencia, en especial el «mantillo», cuyo tornasol contribuye a que, según se apunta más abajo, *relumbre como el sol* (v. 16). El sencillo maquillaje de la dama tiene la misma función, realzar la belleza de las tres partes más importantes del rostro: los labios, el cutis y los ojos. En los tres casos lleva tan sólo *un poco* de producto embellecedor (dulzor, color y alcohol) y en cada ocasión lo primero que se describe son precisamente los rasgos caracterizadores de la dama: *su boca muy linda, su cara muy blanca* y *sus ojuelos garzos*. La boca aparece ponderada mediante el superlativo, lo mismo que la cara, pero obsérvese que el rasgo de belleza es aquí la blancura de la piel, como en el canon clásico de belleza; los ojos, de los cuales tan sólo dice que son azulados, se presentan con cierto gracejo mediante la sufijación afectiva en *-uelos*.

En cambio, lo que más llama la atención es la organización de esta parte de la descripción en el texto (vv. 9-14), que reparte las tres proposiciones coordinadas en grupos de dos versos con la misma estructura sintáctica:

- *en la su* [rasgo] + [calificación],
- *lleva un poco de* [maquillaje],
- *en la su* [rasgo] + [calificación],
- *lleva un poco de* [maquillaje],
- *y en los sus* [rasgo] + [calificación],
- *lleva un poco de* [maquillaje].

Es una estructura paralelística, que ordena la descripción del texto mediante la reiteración de los elementos anafóricos y de la organización sintáctica.

Los dos últimos versos concluyen la descripción recordando la localización de la escena y con una hipérbole que expresa de manera sintéctica la belleza de la dama no sólo por la comparación «como el sol», sino también por el gerundio que la precede, *relumbrando.*

IV.4.3. *Análisis de la tercera parte*

Si antes nos habíamos fijado en la organización del texto, reparemos ahora en la que presenta esta parte:

El abad que dice misa
no la puede decir, non,
monacillos que le ayudan
no aciertan responder, non,
por decir: «amén, amén»,
decían: «amor, amor».

En los cuatro primeros versos (17-20) el paralelismo es obvio. Obsérvense los elementos comunes en cada grupo de dos versos (17-18 y 19-20):

- Sujeto + subordinada adjetiva (*que* + verbo),
- *no* + verbo conjugado + infinitivo + *non.*

Por último, en los versos 21-22 el paralelismo también es evidente y se manifiesta en las parejas:

- por decir / decían,
- «amén, amén» / «amor, amor».

La igualdad de sílabas es idéntica en ambas y asimismo el parentesco fónico.

El valor hiperbólico que ofrecía la descripción de la dama se acentúa en esta parte, al final del romance, precisamente cuando ni siquiera se la cita, porque la habíamos dejado en el verso 15 «a la entrada de la ermita». Pero su presencia es, sin duda, lo que hasta tal extremo trastorna al abad que no puede decir misa, y a los monaguillos que, al responder, trabucan las palabras. Su presencia, silenciada por el poeta, es lo que turba al abad y parece despertar la pasión de los monaguillos. Una presencia sugerida, pero no manifiesta; sugerida por la reacción que produce. He aquí cómo la elipsis en un texto puede adquirir también función poética.

IV.5. Conclusión

El comienzo de la tercera parte («El abad que dice misa...») revela un cambio de perspectiva en la localización a lo largo del texto. Dicho de otra manera, que la escena va centrándose progresivamente: por la primera parte sabemos que todas las damas sevillanas van a orar a la ermita de San Simón; por la segunda sabemos que también va la dama amada por el poeta, cuya belleza destaca sobre las todas demás; habiéndonos situado el final de la segunda parte «a la entrada de la ermita», por la tercera sabemos que la dama ha entrado en la ermita y ya está celebrándose la misa. En suma, ese cambio progresivo de perspectiva se inicia con la presentación de la ermita (primera parte), prosigue con la descripción dinámica de la dama, que va caminando hacia la ermita (segunda parte), y concluye con la escena durante la misa (tercera parte). Pero esa progresión tiene como finalidad ponderar la belleza de la dama y tanto la organización paralelística de su descripción como la estructura asimismo paralelística de los últimos versos están al servicio de idéntico propósito: hiperbolizar la belleza de la dama, en coincidencia con la poesía trovadoresca, con la cual este romance parece emparentado de alguna manera.

El tema es, pues, como ya se apuntó más arriba, la belleza de la dama.

IV.6. Esquema del comentario de textos literarios

- 1. Lectura atenta del texto: idea global del significado del texto: primera determinación del tema. Cuando haya título, explíquese la relación del tema con el título.

- 2. Numeración de las líneas del texto y consulta en el diccionario de las palabras y expresiones desconocidas.

- 3. Estudio de la organización del texto:

  3.1. Si es un texto poético, estudio de la estructura métrica: tipo de rima, métrica del verso y estructura estrófica.
  3.2. Estudio de la estructura del contenido: división en párrafos y localización de oraciones. Si es un texto poético, estúdiese la coincidencia entre su estructura métrica y su estructura sintáctica.

- 4. Análisis e interpretación crítica del texto: explicación minuciosa del significado del texto, parte por parte, e interpretación de las connotaciones y su valor en el texto.

- 5. Conclusión del análisis del texto y reconsideración del tema.

V. La retórica del texto: Explicación del método

La retórica fue desde la antigüedad y en todo Occidente materia de enseñanza obligatoria en todas las etapas de la educación. Los estudiantes ejercitaban las técnicas retóricas con objeto de mejorar su capacidad expresiva y de utilizar en cada ocasión los elementos adecuados para el tipo de texto que tuvieran la intención o la necesidad de crear, ya fuera oral o escrito. La enseñanza de la retórica dejó así profunda huella en los escritores españoles incluso hasta comienzos del siglo XX. Es, por tanto, utilísimo conocerla para comentar textos literarios de casi cualquier época.

La retórica clásica distinguía tres aspectos primordiales en la creación de un texto: la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio*. La *inventio* se caracteriza por la determinación de lo que se pretende comunicar, la elección del tema y del tratamiento formal que vaya a dársele, según la forma de elocución que estime el autor más conveniente a su propósito. La *elocutio* facilita los intrumentos adecuados para persuadir al receptor y para adornar literariamente el texto. La *dispositio*, por último, permite organizar el texto de la manera que se considere más apropiada para lograr que el mensaje del autor se transmita de manera eficaz. Así pues, esos tres aspectos de la retórica son los que ayudan a expresar en un texto la intención comunicativa del emisor con técnicas persuasivas y con eficacia.

Como lectores críticos y comentadores de textos literarios, nuestra labor será, en consecuencia, estudiar los mencionados aspectos retóricos de cada texto para interpretar su intención comunicativa.

V.1. El nuevo esquema de comentario

Elaboremos a continuación un esquema de comentario de textos basándonos en el utilizado en el capítulo anterior e incorporando los nuevos aspectos de la retórica del texto.

1. Lectura atenta del texto: Estudio de la forma de elocución predominante y determinación del tema. Cuando haya título, explíquese la relación del tema con el título.

2. Numeración de las líneas del texto y consulta en el diccionario de las palabras y expresiones desconocidas.

3. Estudio de la organización del texto:
   3.1. Estructura métrica de los textos en verso: tipo de rima, métrica del verso y estructura estrófica.
   3.2. Estructura del contenido: División en párrafos y localización de oraciones. Si es un texto poético, estúdiese la coincidencia entre su estructura métrica y su estructura sintáctica.

4. Análisis e interpretación crítica del texto:
   4.1. Explicación minuciosa del significado del texto, parte por parte, e interpretación de las técnicas de persuasión y de connotación utilizadas en el texto.
   4.2. Interpretación de la organización del texto en relación con la forma de elocución predominante.

5. Interpretación de la intención del texto, valorando su eficacia comunicativa.

Obsérvense las variantes de este esquema con respecto al anterior:

—En el primer punto se especifica un sistema de determinación del tema mediante el estudio de la forma de elocución predominante en el texto.

—En el cuarto apartado, a la vez que se mantiene el estudio de la connotación en el texto, se introduce el estudio de las técnicas de persuasión utilizadas y se sistematiza el estudio del texto al relacionarlo con la forma de elocución que en él predomina.

—En el apartado quinto, por último, se sistematiza la conclusión con la interpretación de la intención del texto y con la valoración de su eficacia comunicativa, recurriendo para ello a la recapitulación de lo estudiado sobre la organización textual y las técnicas elocutivas empleadas.

V.1.1. *Las formas de elocución y la determinación del tema*

Una de las primeras cosas que nos planteamos cuando queremos decir algo es cómo decirlo, una vez que tenemos claro lo que queremos decir. Tal actitud sería, pues, el primer paso para elaborar un texto: la *inventio.*

Todos sabemos qué es el tema, pero quizá no lo que son las formas de elocución. Hay distintas maneras de elaborar textos, según la intención comunicativa que se tenga: describir algo, contar algún suceso, razonar sobre alguna cuestión, exponer algún tema o dialogar con alguien. Al elegir una de estas *formas* de decir las cosas, estamos escogiendo una forma de elocución.

Las formas de elocución son, por lo tanto, la *descripción*, la *narración*, la *argumentación*, la *exposición* y el *diálogo.*

Mediante la descripción, nuestra intención es *describir* un objeto, ya sea material (una mesa, un libro, una máquina, un animal), ya ideal (un pensamiento, una idea abstracta —la fe, el odio, etc.—, un sentimiento). El tema de la descripción no es otro que el objeto que se describe.

Mediante la narración, nuestra intención es contar un suceso, un acontecimiento o una sucesión de acontecimientos, así que un factor primordial en la narración es el *tiempo*, la duración de lo que contamos y el orden en el que se cuentan los hechos. El tema de la narración será entonces el suceso que se pretende contar.

Mediante la argumentación, nuestra intención es razonar a favor o en contra de alguna idea, de algún pensamiento o de alguna teoría. El tema de la argumentación es la *tesis* que se defiende o se ataca y las razones que se aportan se dice también que son los *argumentos* que manejamos.

Para argumentar en defensa o atacando la tesis, a menudo se explica primero, aunque sea someramente, de qué se trata. Esta explicación previa es la *exposición*, que asimismo con mucha frecuencia la encontramos como un texto independiente. Un ejemplo de exposición sería la lección de un profesor sobre un tema o el mismo tema explicado por un libro de texto. Son clásicas las exposiciones de temas humanísticos, científicos o técnicos, en las cuales no se defiende ni se ataca nada, sino que simplemente se *exponen* al público ciertos descubrimientos o ciertas teorías.

Es obvio que muchos textos aparecen en forma dialogada: las obras dramáticas, los diálogos filosóficos y los literarios (tengan o no carácter ensayístico), las entrevis-

tas periodísticas, las conversaciones mismas que entablamos en cualquier ocasión, etc. No es tan obvio cuál es el tema del diálogo, porque el diálogo no es más que una forma de elocución estructurante que no está, como las otras formas de elocución, condicinada por el contenido del texto. Es más, podría decirse que el diálogo es una forma de elocución que esconde otra forma de elocución, porque por medio de un diálogo podemos describir algo, narrar algún suceso, pueden los interlocutores exponer sus ideas e incluso argumentar desde diferentes puntos de vista. Así pues, en los textos dialogados habremos de buscar siempre otra forma de elocución que predomine, lo cual no quiere decir que simultáneamente no puedan aparecer como diálogos.

En realidad, las formas de elocución no se presentan nunca de manera *pura*. Por ejemplo, no es raro encontrar en una novela unas cuantas descripciones, ni es raro tampoco que sus personajes dialoguen, que intercambien puntos de vista diferentes y aun que argumenten en favor o en contra de algo. Pero si efectivamente se trata de una novela, la forma de elocución predominante será la narrativa, porque lo más importante de ese texto es que cuenta una sucesión de acontecimientos, aunque el novelista recurra técnicamente a otras formas de elocución en el momento que considera apropiado, para que el lector tenga más información sobre algún aspecto y la eficacia comunicativa de la novela sea mayor.

De aquí en adelante hablaremos, en consecuencia, de la *forma de elocución predominante* en cada texto y así será más sencillo determinar el tema.

V.1.2. *El análisis del texto*

Como podría desprenderse de lo que he dicho antes, parece lógico pensar que la organización del texto deriva de la forma de elocución predominante. Pero eso no es del todo cierto, porque la forma de elocución predominante sólo ofrece una estructura general, cuyos elementos pueden ser ordenados de diversas maneras según la intención comunicativa del texto. Por eso hay que analizar cómo está organizado el texto, cuántos párrafos tiene, cuántas oraciones. Es decir, lo que la retórica clásica denominaba la *dispositio*.

Sin embargo, conocer la estructura correspondiente a cada forma de elocución nos ayuda enormemente. En cada parte de un texto descriptivo descubriremos aquellos elementos que se utilizan para decir cómo es el objeto. En un texto narrativo habrá una sucesión de acciones que conformen el acontecimiento relatado. Un texto expositivo aparecerá dividido en los apartados necesarios para explicar el tema, y tanto más analítica será la división de apartados cuanto el texto tenga un carácter más técnico o científico. Por último, en un texto argumentativo se distinguirán, como mínimo, la tesis y los argumentos que se utilizan para probarla, pero a menudo también hay una conclusión que cierra el razonamiento.

V.1.3. *La intención del autor y la eficacia comunicativa*

El autor de cualquier texto trata de que la comunicación establecida con el receptor sea eficaz, es decir, se logre. Pero para que la comunicación sea eficaz no basta con que el receptor entienda el significado de las palabras que forman el texto.

Los lectores de textos literarios solemos detenernos en la interpretación de los matices significativos que adquieren ciertas palabras o expresiones en los contextos en que aparecen, porque estimamos que el autor lo ha escrito así *con una intención* determinada. Otra cosa es que demos precisamente con la clave de esa *intención* comunicativa del autor; a menudo será punto menos que imposible. Imaginemos la interpretación de un texto literario medieval; averiguar exactamente lo que quiso decir el autor requeriría una reconstrucción arqueológica de la época y el lugar en que fue escrito el texto, una reconstrucción de la cultura que tenía el autor y aun de la que tenían los lectores a quienes se dirigía.

Es posible, en cambio, que indaguemos la intención comunicativa del texto, porque nosotros, como lectores, proporcionamos *vida* al texto cuando lo leemos; si no, sería un libro cerrado, muerto. La intención comunicativa del texto es aquella que el lector obtiene del texto, lo que *a él* le comunica. Naturalmente, la interpretación de esta intención comunicativa dependerá no sólo de la *eficacia* con que esté redactado el texto, sino también de la información cultural que tenga el lector, sobre todo la que le permita *contextualizar* la lectura. Pero de la contextualización se hablará en los próximos capítulos.

La eficacia comunicativa de un texto dependerá de si llegamos a conocer, después de una lectura crítica, su intención comunicativa. Y eso está vinculado no sólo a la elección adecuada de la forma de elocución predominante, sino también al uso eficaz de las técnicas retóricas de persuasión y de connotación (la *elocutio*), cuya valoración sólo es posible una vez analizado el texto.

Repito ahora el esquema definitivo, con las modificaciones aclaratorias del método:

V. 2. Esquema de comentario

- 1. Lectura atenta del texto. La *inventio*: Estudio de la forma de elocución predominante y determinación del tema. Cuando haya título, explíquese la relación del tema con el título.

- 2. Numeración de las líneas del texto y consulta en el diccionario de las palabras y expresiones desconocidas.

- 3. Estudio de la organización del texto (*dispositio*):

  3.1. Estructura métrica de los textos en verso: tipo de rima, métrica del verso y estructura estrófica.
  3.2. Estructura del contenido: División en párrafos y localización de oraciones. Si es un texto poético, estúdiese la coincidencia entre su estructura métrica y su estructura sintáctica.

- 4. Análisis e interpretación crítica del texto:

  4.1. La *elocutio*: Explicación minuciosa del significado del texto e interpretación de las técnicas de persuasión y de connotación utilizadas.
  4.2. Interpretación de la organización del texto (*dispositio*) en relación con la forma de elocución predominante.

- 5. Interpretación de la intención del texto, valorando su eficacia comunicativa.

VI. La retórica del texto: Aplicación del método. Primer ejemplo

Un fragmento de una conocida novela del siglo XIX nos servirá de ejemplo en primer lugar para aplicar el método que se ha explicado en el capítulo anterior:

> Empezaba el Otoño. Los prados renacían, la yerba había crecido fresca y vigorosa con las últimas lluvias de Septiembre. Los castañedos, robledales y pomares que en hondonadas y laderas se extendían sembrados por el ancho valle, se destacaban sobre prados y maizales con tonos oscuros; la paja del trigo, escaso, amarilleaba entre tanta verdura. Las casas de labranza y algunas quintas de recreo, blancas todas, esparcidas por sierra y valle, reflejaban la luz como espejos. Aquel verde esplendoroso con tornasoles dorados y de plata se apagaba en la sierra, como si cubriera su falda y su cumbre la sombra de una nube invisible, y un tinte rojizo aparecía entre las calvicies de la vegetación, menos vigorosa y variada que en el valle. La sierra estaba al Noroeste y por el Sur que dejaba libre a la vista se alejaba el horizonte señalado por siluetas de montañas desvanecidas en la niebla que deslumbraba como polvareda luminosa. Al Norte se adivinaba el mar detrás del arco perfecto del horizonte, bajo un cielo despejado, que sur-

caban como naves, ligeras nubecillas de un dorado pálido. Un jirón de la más leve parecía la luna, apagada, flotando entre ellas en el azul blanquecino.

LEOPOLDO ALAS, «Clarín»: *La Regenta*[9]

VI.1. La forma de elocución predominante y el tema

En este texto encontramos la pintura de una paisaje otoñal, su **descripción**. La forma de elocución predominante es, por tanto, descriptiva y el objeto descrito no es otro que el paisaje otoñal y, en consecuencia, ése será el tema.

VI.2. Palabras o expresiones desconocidas

El léxico que utiliza «Clarín» en este fragmento de su célebre novela es bastante sencillo y apenas ofrece dificultades de compresión. De todas formas, voy a precisar el sentido de dos palabras y una expresión:

- **pomares** (línea 3): huertos de árboles frutales, sobre todo de manzanos,
- **casas de labranza** (6): casas de labradores con útiles para trabajar la tierra,
- **quintas** (6): fincas de campo.

[9] Leopoldo Alas, «Clarín», *La Regenta*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1982, I, p. 98.

VI.3. La organización del texto

El texto consta de un solo párrafo, compuesto por nueve oraciones, que aparecen distribuidas de la siguiente manera:

1. «Empezaba el Otoño» (1).

2. «Los prados renacían, la yerba había crecido fresca y vigorosa con las últimas lluvias de Septiembre» (1-2).

3. «Los castañedos, robledales y pomares que en hondonadas y laderas se extendían sembrados por el ancho valle, se destacaban sobre prados y maizales con tonos oscuros» (2-5);

4. «la paja del trigo, escaso, amarilleaba entre tanta verdura» (5-6).

5. «Las casas de labranza y algunas quintas de recreo, blancas todas, esparcidas por sierra y valle reflejaban la luz como espejos» (6-7).

6. «Aquel verde esplendoroso con tornasoles dorados y de plata, se apagaba en la sierra, como si cubriera su falda y su cumbre la sombra de una nube invisible, y un tinte rojizo aparecía entre las calvicies de la vegetación, menos vigorosa y variada que en el valle» (8-11).

7. «La sierra estaba al Noroeste y por el Sur que dejaba libre a la vista se alejaba el horizonte, señalado por siluetas de montañas desvanecidas en la niebla que deslumbraba como polvareda luminosa» (11-14).

8. «Al Norte se adivinaba el mar detrás del arco perfecto del horizonte, bajo un cielo despejado, que surcaban como naves, ligeras nubecillas de un dorado pálido» (14-16).

9. «Un jirón de la más leve parecía la luna, apagada, flotando entre ellas en el azul blanquecino» (16-18).

VI.4. El análisis del texto

VI.4.1. *La* elocutio

VI.4.1.1. LA PRIMERA ORACIÓN

La primera oración ofrece un dato temporal concreto; el narrador especifica a qué estación del año corresponde el paisaje que va a describir: «el Otoño». Este sintagma nominal aparece personificado como sujeto del verbo «empezaba», pero esta personificación es tan común que no cabe considerarla, en principio, como un recurso literario. En cambio, puede adquirir cierta significación, y no poco dinamismo, comenzar la oración por un verbo que sugiere el inicio de una acción, cuando en realidad no hay acción alguna sino una descripción de un paisaje. Además, la precisión de que «*empezaba* el Otoño» ayuda a entender que el narrador se refiere al mes de octubre, quizás a comienzos de octubre, porque en la siguiente oración aludirá a «las últimas lluvias de Septiembre», lo que permite suponer que este mes ha concluido.

Es una oración brevísima en contraste con todas las demás, que se prolongan en algunos casos hasta las cuatro o cinco líneas.

VI.4.1.2. LA SEGUNDA ORACIÓN

A partir de este momento vamos a encontrarnos con los elementos que ayudan a describir el paisaje otoñal. En esta segunda oración hallamos dos: los prados y la yerba. Sabemos que *La Regenta* se desarrolla en una ciudad imaginaria llamada Vetusta, que es trasunto verosímil de la capital asturiana, Oviedo. El paisaje descrito es, por tanto, un paisaje asturiano y lógicamente próximo a Oviedo. Esta información contextual nos ayuda a analizar e interpretar mejor el texto. Es propio de Asturias que haya prados, que los asturianos se preocupen por el estado de la yerba, porque sirve para la alimentación y el cuidado del ganado, una de sus principales fuentes de riqueza, y que llueva mucho más que en otras regiones de España.

La Naturaleza seguía su curso, parece decir «Clarín». Como hubo lluvia en setiembre, la yerba creció «fresca y vigorosa» y «los prados renacían». Pero él lo dice al revés. Sigue el camino de la inducción, el pensamiento de quien observa el paisaje. El personaje ve que los prados *renacen*, porque «la yerba ha crecido fresca y vigorosa» con motivo de «las últimas lluvias de Septiembre». Dos causas encadenadas que producen una consecuencia natural: «los prados renacían». Pero el observador lo primero que ve es la consecuencia y luego atiende a ambas causas.

¿Podemos interpretar como personificación que el sintagma nominal «los prados» funcione como sujeto de la acción que indica el imperfecto «renacían»? Difícilmente, porque la yerba que forma esos prados tiene vida. Otra cosa es considerar el valor metafórico del verbo *renacer*, en el sentido de 'rebrotar, volver a brotar de la tierra', porque es obvio que los seres vivos no *renacen*. Es, de todas formas, un uso metafórico muy común.

Sin embargo, llama la atención que la frase explicativa no vaya precedida de ningún nexo que la subordine a «los prados renacían», sino yuxtapuesta a ella. Es como si la mirada amplia que el narrador extiende sobre los prados, se concentrase en la observación de la yerba y, al comprobar su textura, hallase la explicación en «las últimas lluvias de Septiembre».

Utilizando el lenguaje fotográfico, podría decirse que hay una especie de limitación progresiva de la profundidad de campo en el enfoque, desde una panorámica extensa a un detalle concreto. Y eso permite reflexionar también sobre la perspectiva del narrador. ¿Dónde se halla el narrador, que puede ver la extensión de los prados y mirar la frescura y el vigor de la yerba?

En el primer capítulo de *La Regenta*, en los párrafos anteriores al que estamos comentando, leemos que dos personajes están en el campanario de la catedral de Vetusta, dispuestos a hacer sonar las campanas para «despertar al venerando cabildo de su beatífica siesta, convocándole a los rezos y cánticos de su peculiar incumbencia».[10]

Ya conocemos, pues, desde dónde contemplan el paisaje ambos personajes y también el narrador: desde lo alto de la única torre de la catedral, que ofrece una vista panorámica suficientemente amplia como para divisar todo lo que se describe.

VI.4.1.3. LA TERCERA ORACIÓN

La tercera oración se refiere a los árboles que hay sembrados en el valle (castaños, robles y árboles frutales, sobre todo manzanos). El narrador fija la atención no sólo en su abundancia sino especialmente en el singular colorido que aportan al paisaje: «*se destacan* —dice— sobre prados y maizales con sus *tonos oscuros*». El verbo personaliza a los árboles, son *ellos* quienes «se destacan», y no el narrador quien lo hace; son *ellos* quienes, «con sus tonos oscuros», parece que tuvieran voluntad de destacar «sobre prados y maizales». Esta prosopopeya, como las anteriores que he apuntado, es también común, pero el uso reiterado de este recurso retórico empieza a adquirir cierta importancia en el texto. No cabe decir que el paisaje cobra vida, porque casi todos los elementos mencionados hasta ahora, salvo el Otoño y la lluvia de Septiembre, son

[10] Ed. cit., p. 95.

vegetales y, por tanto, seres vivos; conque el paisaje *tiene* vida de por sí. Pero las prosopopeyas —no se olvide— personifican estos elementos, les proporcionan características de la conducta humana, como la voluntad de ser que manifiestan los árboles, sujetos de los verbos *se destacaban* y *se extendían*, según se aclara en la subordinada adjetiva que modifica al sujeto. Verbos todos (empezaba, renacían, se destacaban, se extendían) en imperfecto de indicativo, que indican acciones inacabadas, con la excepción del que alude a un acontecimiento pasado (había crecido); el tiempo sin límite, sempiterno del paisaje, de la Naturaleza.

VI.4.1.4. LA CUARTA ORACIÓN

Esta oración queda sólo separada por un punto y coma con respecto a la anterior, lo que permite suponer que ambas guardan cierta relación. Sigue hablando el narrador de la vegetación; tal puede ser el punto de conexión. Pero la segunda oración también se ocupaba de lo mismo y, en cambio, estaba separada por un punto de la siguiente, como queriendo dejar por un lado los prados y por otro, en un mismo bloque, los árboles y la paja del trigo. ¿Qué característica une, pues, a los árboles y a la paja del trigo? Otra vez el color: «*amarilleaba* entre tanta verdura». Aquí *verdura* se refiere al conjunto de todo lo que es verde (prados y árboles), es decir al color. Y más importante es esta nota de color de «la paja del trigo» por cuanto que el narrador matiza en una aclaración entre comas que este cereal es «escaso» en la región asturiana. Así las manchas amarillas resaltan sobre «tanta verdura». Una *verdura* que está hiperbolizada gracias a la partícula comparativa *tanta*, que adquiere valor superlativo al no existir segundo término en la comparación.

Las oraciones tercera y cuarta, separadas entre sí únicamente por un punto y coma, según se ha dicho, tienen en común ofrecer una impresión del colorido del paisaje.

Pero atiéndase a la nueva prosopopeya; también el sujeto aparece en esta ocasión personificado: es «la paja del trigo» quien *amarilleaba*. No hubiera bastado decir que era amarilla, sino que había que sugerir que ella misma, de trecho en trecho (porque el trigo es «escaso»), manchaba o pintaba de brochazos amarillos «tanta verdura». Y otro imperfecto (amarilleaba) viene a sumarse a los ya apuntados hasta el momento.

VI.4.1.5. LA QUINTA ORACIÓN

La quinta oración introduce elementos arquitectónicos en el paisaje: casas de labranza y quintas de recreo. Sin embargo, al narrador no le interesan precisamente por ser elementos arquitectónicos, sino por reflejar «la luz como espejos».

Los determinantes que acompañan a los dos núcleos del sujeto, *las* casas de labranza y *algunas* quintas de recreo, permiten conjeturar que abundaban más en el paisaje las primeras que las segundas; en cambio, ambas aparecen caracterizadas por modificadores comunes: «blancas todas, esparcidas por sierra y valle». El primer modificador indica otra nota de color en el paisaje: predominantemente verde, con dos tonalidades, entre las cuales destaca, sobre la de los prados, la más oscura de los árboles; esta verdura está a su vez salpicada de manchas amarillas (de la paja del trigo) y ahora blancas (casas y quintas).

El segundo modificador sirve para empezar a imaginar el relieve del paisaje; hasta el momento sabíamos que estaba compuesto por un valle ondulado («hondonadas y laderas», línea 3) y ahora se añade el dato de la *sierra*, en el que insistirá sobre todo en la oración siguiente y también en la sétima.

Casas y quintas aparecen *esparcidas*, como si alguien las hubiese dejado caer caprichosamente desde la altura o las hubiera sembrado en un terreno propicio, y de allí brotasen las que hubieran prendido. ¿Cuál es, por tanto, la importancia de que aparezcan *esparcidas*? La que dilucida el predicado con esa comparación hiperbólica: «reflejaban la luz como espejos», porque son «blancas todas». Y deben estar repartidas de manera caprichosa en el paisaje para que ese reflejo de la luz tan intenso («como espejos») produzca una impresión viva en la imaginación del lector. De las notas de color hemos pasado a la luz.

Estamos ante una descripción pictórica que se basa en el color y la luz más que en las formas y en el dibujo. Estamos ante una descripción impresionista, que es a la vez dinámica, gracias al efecto temporal de los imperfectos de indicativo, y también vívida, merced al empleo reiterado de la prosopopeya.

VI.4.1.6. LA SEXTA ORACIÓN

La sexta oración, la más larga del texto, está organizada en dos periodos, coordinados entre sí por la conjunción copulativa *y*:

- «Aquel verde esplendoroso con tornasoles dorados y de plata se apagaba en la sierra, como si cubriera su falda y su cumbre la sombra de una nube invisible» (líneas 8-10).

- «un tinte rojizo aparecía entre las calvicies de la vegetación, menos vigorosa y variada que en el valle» (líneas 10-11).

Obsérvese que los sujetos de ambos periodos hacen referencia al color del paisaje. Ya no son, como antes, detalles de la naturaleza misma con tal o cual color, sino que

el propio color cobra protagonismo, es el eje significativo de la oración: «aquel *verde* esplendoroso [...] y un *tinte rojizo*». El aspecto pictórico que venía señalando hasta el momento se acentúa precisamente en estas líneas centrales del texto.

Estudiemos ahora cada periodo. En el primero matiza el color verde con dos modificadores en cierto modo reiterativos, sinónimos («esplendoroso» y «con tornasoles dorados y de plata»). El tornasolado[11] de oro y plata es ya de por sí *esplendoroso*, produce *esplendor*, resplandor, fulgor. Pero también pudiéramos decir que es una matización acumulativa, que se explica a sí misma, porque «con tornasoles dorados y de plata» precisa la modificación directa de «esplendoroso». En todo caso, con ambos modificadores se persevera en la fusión pictórica del color y la luz: el *esplendor* y los *tornales* en relación con «aquel verde».

El determinante *aquel* es un deíctico, un indicador espacial, que produce un alejamiento del objeto descrito, quizás con el ánimo de que proporcione al lector una sensación evocadora.

Lo curioso es que el significado del predicado se opone de alguna manera al significado del sujeto, porque el narrador, que acaba de describir el verde *esplendoroso* del valle, se refiere ahora al tono *apagado* que adquiere ese verde en la sierra. Esta antítesis del sujeto y el predicado esconde una comparación implícita entre ambos, entre el verde del valle y el verde de la sierra, que como veremos se hace explícita en el segundo periodo de la oración a propósito de la vegetación de ambos lugares.

Un símil trata de explicar de qué forma *se apagaba* el verde en la sierra: «como si cubriera su falda y su cumbre la sombra de una nube invisible». Nótese que la similitud se establece mediante una proposición subordinada y no simplemente con un sintagma nominal; además el orden sintáctico está alterado, con el predicado por delante y el sujeto al final. Este hipérbaton produce una subida tonal en la lectura del predicado que requiere la necesaria relajación tonal con la lectura del sujeto, no en vano al final del primer periodo. El hipérbaton tiene, pues, efectos rítmicos. Pero también semánticos, porque el descenso tonal coincide con la clave del símil que explica el apagamiento del color verde: «la sombra de una nube invisible». Lo produce la *sombra*, la falta de luz. Estamos de nuevo ante la relación del color y la luz por la cual he denominado pictórica a esta descripción. Lo que produce la sombra es «una nube invisible». Sólo una nube puede dar sombra a un terreno tan extenso, una sierra, y cubrir «su falda y su cumbre».[12] La adjetivación es paradójica; la nube es *invisible* porque no hay tal

---

[11] Recuérdese el significado de la palabra tornasol, explicado en IV.2 como 'reflejo de la luz en objetos que tienen capacidad reflectora'.

[12] El número singular de ambas palabras tiene valor de sinécdoque, porque alude a las faldas y las cumbres de todas las montañas de la sierra.

nube, no existe; más abajo dirá, incluso, que el cielo estaba *despejado*, únicamente surcado por «ligeras nubecillas» (línea 16). El adjetivo «invisible» tan sólo sirve para que, en el marco del símil, el lector imagine que el verde de la sierra es más apagado que el del valle.

Obsérvese que el sujeto de este periodo está personificado: es «aquel verde esplendoroso» quien *se apagaba*, no es que el narrador diga que lo veía apagado. De igual manera, el sujeto del segundo periodo también está personificado: es el «tinte rojizo» quien *aparecía*. Ambas prosopopeyas no dejan de ser comunes, pero mantienen el estilo del texto. De ahí también la metáfora humanizante que vemos en el complemento circunstancial: «entre las *calvicies* de la vegetación».

La comparación que hay a continuación («menos vigorosa y variada que en el valle») responde a la misma organización que hemos estudiado del primer periodo (oposición *valle / sierra*), pero ahora los términos aparecen invertidos: *sierra / valle*, conque la organización de la oración resulta simétrica. Es probable, en cambio, que la intención no sea tanto establecer contrastes como indicar el cambio progresivo del paisaje a medida que la vista del narrador se aleja hacia la sierra. Por eso utiliza verbos en aspecto imperfectivo y dota de dinamismo a la descripción. Por eso personifica los elementos con que describe el paisaje, para que sean los elementos mismos, el efecto pictórico de su colorido y de la luz que los ilumina, lo que permita al lector construir una imagen dinámica de ese paisaje.

Es más, la causa de que el verde de la sierra sea más apagado que el verde del valle se halla en esta última comparación: la vegetación de la sierra es «menos vigorosa y variada que en el valle». Este periodo —ya se ha dicho— está coordinado al primero por una conjunción copulativa. Sin embargo, la relación semántica no es tan obvia como la sintáctica, porque si en esa última comparación encontramos la causa de lo que afirma el primer periodo, es que hay una relación causal inherente entre un periodo y otro.

Antes de comenzar el estudio de la séptima oración, obsérvese que el autor ha escogido un término propiamente pictórico como núcleo del sujeto del segundo periodo: «un *tinte* rojizo».

VI.4.1.7. LA SÉPTIMA ORACIÓN

La oración anterior establecía una transición entre la contemplación del valle y el inicio de la contemplación de la sierra. La séptima vuelve a hablar de la sierra e introduce otro elemento del paisaje: el horizonte.

Otra vez nos hallamos ante una oración larga, poco menos que la anterior, y organizada asimismo en dos periodos coordinados por la conjunción copulativa *y*:

- «La sierra estaba al Noroeste» (líneas 11-12).
- «por el Sur que dejaba libre a la vista se alejaba el horizonte, señalado por siluetas de montañas desvanecidas en la niebla que deslumbraba como polvareda luminosa» (líneas 12-14).

El primer periodo se utiliza para dar una orientación geográfica: dónde se localiza la sierra. El sujeto esta vez no está personificado; en cambio, sí lo está el del segundo periodo, «el horizonte», que se alejaba «por el Sur», *dejándolo* «libre a la vista».[13]

He reordenado el segundo periodo para explicar la prosopopeya, manifiesta en las dos formas verbales de las que «el horizonte» actúa como sujeto. El hipérbaton aleja el sujeto del complemento circunstancial que hay en su predicado («por el Sur que dejaba libre a la vista») y permite la amplísima modificación que lo acompaña («señalado por siluetas de montañas desvanecidas en la niebla que deslumbraba como polvareda luminosa»), que de otra manera habría resultado muy forzada. Ese hipérbaton y esta extensa modificación del sintagma «el horizonte» prologan de tal manera la entonación decreciente de la oración que contribuyen a imaginar no la lejanía sino, como escribe «Clarín», el *alejamiento* del horizonte. Igual que pasaba en el caso anterior, entonación y significado están íntimamente ligados.

Estudiemos ahora el enorme modificador de «el horizonte». Indica que estaba «señalado por siluetas de montañas desvanecidas en la niebla» y, a su vez, explica que la niebla «deslumbraba como polvareda luminosa». Un horizonte de siluetas borrosas de montañas. Pero fijémonos en que *desvanecidas* aparece junto a *montañas*, y no junto a *siluetas*. La ambigüedad pudiera ser deliberada, pero en todo caso permite una lectura ambigua: ¿están las siluetas *desvanecidas* en el horizonte o las montañas mismas? No es descabellado pensar ahora en montañas que se desvanecen en el horizonte, si antes hemos leído «la sombra de una nube invisible». «Clarín» utiliza, por tanto, algunos adjetivos con matices metafóricos. El hecho de que tanto las siluetas como las montañas mismas se *desvanezcan* en el horizonte es una observación evocadora para el lector, que sin duda habrá experimentado sensaciones semejantes en muchas ocasiones al contemplar paisajes como éste, si no éste mismo.

Porque ¿a qué sierra se refiere el narrador y a qué «siluetas de montañas desvanecidas»? Si identificamos —como hemos hecho— Vetusta con Oviedo, la sierra del

---

[13] Entiendo que el pronombre relativo *que*, en la subordinada adjetiva «que dejaba libre a la vista», funciona como complemento directo y su antecedente es «el Sur». El sujeto de *dejaba* sería también «el horizonte», como el de *se alejaba*. Creo que sería adecuado cambiar la puntuación en este caso, para que orientase mejor la lectura: «La sierra estaba al Noroeste, y por el Sur, que dejaba libre a la vista, se alejaba el horizonte, señalado por siluetas de montañas desvanecidas en la niebla, que deslumbraba como polvareda luminosa».

Noroeste será la del Naranco, un monte inmediato a la ciudad, al que se suele ir de paseo o a merendar y donde se encuentran dos de los más importantes monumentos prerrománicos asturianos, Santa María del Naranco y San Miguel de Lillo. Hacia el Sur, donde se sitúan las «siluetas de montañas desvanecidas», se encuentra en primer término, pero ya lejos de Oviedo, la Sierra del Aramo, que separa los concejos de Quirós y Teverga; más allá en días muy despejados puede llegar a divisarse la cadena montañosa de la cordillera cantábrica, cuyo puerto de Pajares ha sido durante siglos la vía de acceso de Asturias a León y a Castilla.

Volvamos al texto. Estas siluetas de montañas que ve el narrador al Sur se desvanecen «en la niebla», la cual «deslumbraba como polvareda luminosa». Ante todo, parece evidente que el *alejamiento* del horizonte establece la perspectiva pictórica con que debe ser imaginado este paisaje y a eso ayudan indudablemente las «siluetas de montañas desvanecidas en la niebla». Pero es también significativo que el autor haya querido matizar cómo era esa *niebla* y lo haya hecho con un verbo cuyo significado nos lleva otra vez al campo de la luz y con una comparación que, si bien recurre al sustantivo *polvareda* para explicar el *desvanecerse* de las siluetas de los montes, añade el adjetivo *luminosa*, por si no había suficiente insistencia en el aspecto lumínico con *deslumbraba*. Además, no sería disparatado asociar esa «polvareda luminosa» con las técnicas pictóricas de difuminación del fondo para dar perspectiva a un cuadro.

VI.4.1.8. LA OCTAVA ORACIÓN

En la octava oración encontramos algo más de información sobre la localización de Vetusta. El mar no se ve desde la ciudad, ni siquiera desde la torre de la catedral. Ahora bien, *se advina* por detrás del horizonte. Pero lo primordial de esta oración quizás no sea esa información, sino la que proporciona su peculiar organización literaria. Es una oración sobrecargada de complementos circunstanciales:

- «Al Norte» (línea 14).
- «detrás del arco perfecto del horizonte» (línea 15).
- «bajo un cielo despejado, que surcaban como naves, ligeras nubecillas de un dorado pálido» (líneas 15-16).

Son precisiones necesarias para que el lector entienda lo que se contempla en esta descripción pictórica y lo que *se adivina* más allá del horizonte. Además, mantienen el ritmo de entonaciones decrecientes que hemos visto antes, lo que indica que probablemente el autor pretendiera una distensión con la lectura del texto, entrar en un ritmo

lento, sereno, que permitiera asimismo al lector *construir* esmeradamente este paisaje, y aun disfrutarlo.

«Al Norte se adivinaba el mar», al otro lado de la sierra. El primer complemento es exclusivamente localizador, pero no el verbo. Es el verbo lo que sugiere el valor metafórico de esta frase. El lector es invitado a la evocación, al ensueño. Aunque también pudiéramos relacionarlo con la expresión 'buscar el Norte', buscar una orientación, y no sólo geográfica. Quien mira desde la torre *adivina* el mar por un sentimiento evocador o porque ambiciona verlo, ver más allá. Eso depende de la perspectiva del personaje y sobrepasa los objetivos de este comentario, pero sería lícito considerarlo en el marco de la novela.

El mar se adivinaba «detrás del arco perfecto del horizonte». ¿Por qué escribe «Clarín» la palabra *arco*? Esta metáfora presenta el horizonte como una curva *perfecta*. Sabemos que el mar está por detrás de la sierra del noroeste, pero ¿qué hay en el norte precisamente? Un *arco perfecto* que oculta el mar.[14] La calificación sugiere al lector que la contemplación de este paisaje satisface a quien lo ve, colma sus expectativas de belleza y de serenidad, a la vez que estimula su ilusión, el ensueño («se adivinaba el mar»). La ocasión, por lo demás, es también *perfecta*: «bajo un cielo despejado, que surcaban como naves, ligeras nubecillas de un dorado pálido».

La capacidad de sugerencia en este complemento es enorme, pese a que se manifiesta con gran sencillez expresiva. El «cielo despejado» en seguida se asocia con el color azul y con la luz diáfana (otra vez el color y la luz) y las «ligeras nubecillas de un *dorado pálido*» contribuyen a estimular las asociaciones cromáticas. Es sin duda el sol quien las dora, el sol de la tarde; recuérdese que antes un personaje de la novela va a tocar las campanas para despertar a la ciudad de su siesta. La *palidez* tiene que ver con la difuminación del paisaje de fondo a la que se aludía en la oración anterior.

El verbo *surcaban* tiene también valor metafórico: esas nubecillas no abren surcos en el «cielo despejado» como un arado en la tierra, sino que dejan estelas «como naves» en la superficie del mar. El símil se hace indispensable para entender el valor metafórico del verbo, porque la imagen es mucho más suave; de ahí también el uso del diminutivo «nube*cillas*» y del adjetivo *ligeras*,[15] antepuesto para recalcar la idea de ingravidez y de fugacidad, de movimiento. Es la nota que mantiene, junto con el imperfecto *surcaban*, el dinamismo de la descripción.

---

[14] Al hablar de este *arco perfecto*, quizá se refiera a la falda del Naranco.

[15] «Clarín» separa deliberadamente con una coma los sintagmas «como naves» y «ligeras nubecillas», para que no quepa la menor duda de que el adjetivo acompaña a «nubecillas».

VI.4.1.9. LA NOVENA ORACIÓN

Pero en seguida lo frena la novena oración, que no sólo carece de verbos de movimiento, sino que desarrolla el ritmo lento y aun la idea de ingravidez y de sosiego. La entonación decreciente se manifiesta en el aglutinamiento de matices al final de la oración con distinta categorización sintáctica:

a) Un jirón de la más leve parecía la luna,
  a.1) apagada,
  a.2) flotando
    a.2.1) entre ellas
    a.2.2) en el azul blanquecino.

En la oración hay dos referencias de enlace con la oración anterior: una en el sujeto («de *la* más leve») y otra en un complemento de la subordinada dependiente del predicado («entre *ellas*»). Ambas apuntan a las «ligeras nubecillas».

Obsérvese la minimización que el autor aplica en el sujeto a lo que ya de por sí era ingrávido («ligeras») y pequeño (el diminutivo *-illas*): habla de «un jirón», una parte pequeña desprendida de una nubecilla, pero precisamente «de la más *leve*». Esta minimización, una inversión de la hipérbole, sugiere insignificancia y, a la vez, capacidad de observación y sensibilidad, porque el sujeto es el primer término de una comparación cuyo nexo de semejanza es el verbo *parecía* y cuyo segundo término es «la luna», astro cargado de evocaciones y de múltiples sugerencias. Además, «la luna» está modificada por el adjetivo explicativo *apagada*, que aporta otra referencia a la luz, en esta ocasión negativa; a esta modificación se acumula la subordinada «flotando entre ellas en el azul blanquecino». El gerundio *flotando* contribuye a reforzar la idea de ingravidez y el segundo complemento abunda en la difuminación del colorido de fondo que se describe en las últimas oraciones del texto. El cielo ni siquiera se nombra; con una metonimia basta, pero no cualquier metonimia: sólo el color del cielo es necesario para sugerirlo, el azul, con ese matiz que lo apaga o difumina («blanquecino»), por ser color de fondo, como el «dorado pálido» y la «polvareda luminosa» de antes.

VI.4.2. *La* dispositio

La mayoría de las descripciones que aparecen en los textos narrativos suelen detener la acción que se cuenta, a fin de proporcionar datos que el autor considera necesarios para que el lector imagine la situación, la localización de la acción, la caracteriza-

ción de un personaje o cualquier otro aspecto. No paralizan la acción narrada aquellas descripciones que realizan los propios personajes como narradores, aunque la diferencia entre el *tiempo ficticio* y el *tiempo real* sean tan grandes. Es indudable que el personaje no tarda lo mismo, por ejemplo, en ver cómo va vestida una persona que en describirla, o que el lector en leerlo. La diferencia temporal entre ver, describir y leer (salvo que la descripción se produzca en estilo directo) es tan grande que en cualquier caso las descripciones proporcionan estatismo a las narraciones.

Sin embargo, hay un procedimiento para que adquieran cierto dinamismo: el uso de formas verbales de aspecto imperfectivo, que dejan en el lector la sensación de un tiempo abierto y, a la vez, de cierta intemporalidad. Tal es el caso de los pretéritos imperfectos de indicativo en este texto.

La forma de elocución predominante en este caso es, desde luego, la descripción; una descripción dinámica gracias al aspecto imperfectivo de buena parte de las formas verbales, pero cuyo dinamismo se ve al mismo frenado por el ritmo lento con que están construidas varias oraciones del texto, en especial a partir de la sexta.

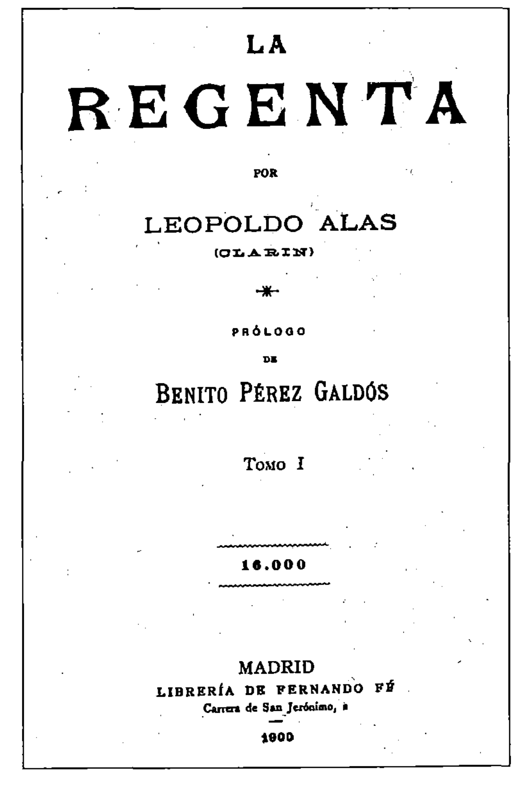
Ya se ha dicho que el texto consta de un solo párrafo, compuesto por nueve oraciones. Pero, según el análisis realizado, podríamos hablar de una organización interna. La primera oración introduce una información fundamental: la estación del año. Las cuatro oraciones siguientes describen el valle, la sexta establece una transición entre el valle y la sierra. Las tres últimas presentan una perspectiva típicamente pictórica y dibujan el fondo del cuadro: la séptima nos lleva a la pintura del horizonte y la octava y la novena se ocupan de describir el cielo. Hay, por tanto, un alejamiento progresivo en la contemplación del paisaje y en su descripción, mientras que en la reconstrucción el lector comienza por los detalles y amplía progresivamente su campo de visión, su perspectiva.

VI.5. Valoración de la eficacia comunicativa

Hemos comprobado en el análisis del texto que estamos ante una descripción pictórica, que llama la atención especialmente sobre el color y la luz más que sobre las formas y el dibujo. También hemos notado su carácter impresionista y, a la vez dinámico, gracias al efecto temporal de los imperfectos de indicativo; pero el empleo reiterado de la prosopopeya le da también un estilo vívido, aunque no exaltado. Los finales de oración con entonación decreciente, que se acentúan al término del texto, restan dinamismo, si bien permiten una lectura sosegada y, con ella, una apreciación mejor

del paisaje. Así pues, lo mismo que notamos una progresión del paisaje inmediato al paisaje panorámico, del primer plano de la descripción al fondo, también hay una progresión del dinamismo al estatismo, que coincide al final con la serena contemplación de un horizonte abierto a la imaginación (el mar que se adivina, el jirón de la más leve nubecilla que parece «la luna, apagada, flotando [...] en el azul blanquecino»).

Se ha subrayado la sencillez expresiva, el uso reiterado de recursos comunes en el habla, inteligentemente mezclados con calificaciones metafóricas («nube invisible», «polvareda luminosa», «arco perfecto», «la luna, apagada») y maneras significativas de organizar sintácticamente el texto. Tales recursos eran los que aportaban a la descripción el cromatismo y la iluminación que la convertían en pictórica e impresionista, así como la progresión ya mencionada del dinamismo al estatismo.



Portada del Tomo I de la segunda edición de *La Regenta,* Madrid, 1900.

VII. La retórica del texto: Aplicación del método. Segundo ejemplo

Veamos ahora un ejemplo de cómo aplicar este método a un texto poético.

A CÓRDOBA

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas
de honor, de majestad, de gallardía!
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!
¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!
¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!
Si entre aquellas rüinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña
tu memoria no fue alimento mío,
nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!

LUIS DE GÓNGORA[16]

[16] Luis de Góngora, *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969, p. 48.

VII.1. La forma de elocución predominante y el tema

Una primera lectura permite observar que en el texto se hace un elogio entusiasta de Córdoba mediante el ensalzamiento de varios aspectos característicos de la ciudad, así que pudiera decirse que es una descripción. Pero en los seis últimos versos el autor plantea una hipótesis a través de una construcción condicional del tipo: *si... entonces...*; según esto, el texto sería argumentativo.

No importa que de momento dudemos; vale la pena anotar nuestras observaciones y, una vez que realicemos el análisis y la interpretación del texto, dilucidaremos cuál es la forma de elocución predominante.

Parece, sin embargo, que podemos indicar el tema, ya expresado desde el principio: elogio de Córdoba. Y vemos que hay una relación obvia entre el tema y el título del poema, que es en realidad una dedicatoria a la ciudad.

VII.2. Palabras o expresiones desconocidas

Pese a que el léxico del poema es bastante sencillo, apuntaré el significado de algunas palabras que no son de uso frecuente:

- **excelso** (verso 1): significa 'alto', pero también 'eminente', 'excelente'.

- **privilegiar** (verso 6): 'conceder privilegio'.

- **Genil y Dauro** (verso 10): ríos que pasan por Granada; el Dauro (más conocido como Darro) baja desde el Norte y atraviesa la ciudad, mientras que el Genil transcurre por el sur de Granada regando la vega. Ambos nacen en los montes cercanos; el Genil, en Sierra Nevada.

VII.3. La organización del texto

VII.3.1. *Estructura métrica*

El poema está compuesto por catorce versos endecasílabos que riman en consonante. Los versos se agrupan en dos cuartetos y dos tercetos, de acuerdo con la siguiente estructura:

11 A, 11 B, 11 B, 11 A;
11 A, 11 B, 11 B 11 A;
11 C, 11 D, 11 E;
11 C, 11 E, 11 D.

Se trata de un soneto. La estructura de este poema fue definida con gracia por Lope de Vega en su famoso «Soneto de repente»:

Un soneto me manda hacer Violante,
que en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.

Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto,
mas si me veo en el primer terceto,
no hay cosa en los cuartetos que me espante.

Por el primer terceto voy entrando,
y parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.

Ya estoy en el segundo y aun sospecho
que voy los trece versos acabando;
contad si son catorce, y está hecho.

En este soneto de Lope los tercetos aparecen encadenados: CDC / DCD. No sucede lo mismo, como hemos visto, con los tercetos del soneto gongorino. Las estructuras más *clásicas* son los tercetos encadenados o en escalera (CDE / CDE), pero de todas formas había libertad compositiva en el establecimiento de la rima en los tercetos, siempre que rimasen todos y en consonante.

Quiero, por último, llamar la atención sobre las diéresis que aparecen en los versos 7 y 9 (*gloriosa y rüina*), que rompen los diptongos *io* y *ui* a efectos de que ambos sean contabilizados métricamente como dos sílabas. Las dos palabras están en el centro métrico de cada verso, y tanto sobre la *o* de «gloriosa» como sobre la *i* de «rüina» recae el acento más importante de los endecasílabos clásicos: el sexto; conque las diéresis son necesarias no sólo para que los versos sean endecasílabos, sino además para que se mantenga la acentuación en la sexta que llevan todos los versos del soneto, salvo el duodécimo. Este verso lleva la siguiente acentuación métrica:

núnca mer**é**zcan mis aus**é**ntes **ó**jos
1 4 8 10

VII.3.2. *Estructura del contenido*

Los sonetos aportan una organización al texto que a menudo guarda relación con la estructura sintáctica. En este caso ambos cuartetos están organizados de la misma manera: dos oraciones cada uno, que se abren con la interjección *Oh*:

1) «¡Oh excelso muro, oh torres coronadas,
de honor, de majestad, de gallardía!» (vv. 1-2).

2) «¡Oh gran río, gran rey de Andalucía,
de arenas nobles, ya que no doradas!» (vv. 3-4).

3) «¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,
que privilegia el cielo y dora el día!» (vv. 5-6).

4) «¡Oh siempre gloriosa patria mía,
tanto por plumas cuanto por espadas!» (vv. 7-8).

Los tercetos, en cambio, encierran una sola oración; en el primer terceto hay una proposición subordinada condicional dependiente de la proposición principal que hallamos en el segundo terceto:

5.1) «Si entre aquellas rüinas y despojos
que enriquece Genil y Daura baña
tu memoria no fue alimento mío» (vv. 9-11).

5.2) «nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu río,
tu llano y sierra, ¡oh patria, oh flor de España!» (vv. 12-14).

Obsérvese, pues, que el texto aparece organizado siempre de dos en dos, en agrupaciones bimembres (dos versos, dos oraciones, dos periodos), como la estructura misma de un soneto: dos cuartetos y dos tercetos.[17]

VII.4. El análisis del texto

VII.4.1. *La* elocutio

VII.4.1.1.

Los dos primeros versos anuncian el tono exclamativo que va a mantenerse a lo largo de los dos cuartetos. El signo de exclamación abre y cierra cada oración, y la interjección *oh*, que luego se repetirá en los demás versos impares de los cuartetos y en el último del soneto, señala desde el comienzo el carácter encomiástico de todo el poema.

Observemos algo más a propósito de esta interjección. En los versos que abren los cuartetos (1 y 5) aparece dos veces, mientras que en los impares intermedios de los cuartetos (3 y 7) solamente hay una interjección; en el último, en cambio, vuelve a aparecer dos veces. Salvo en éste, en todos los demás la interjección, cuando menos, inicia la oración. Así que esta reiteración anafórica de *oh*, siempre en los mismos lugares, sirve para organizar el texto.

Veamos ahora la organización interna de esta oración. No hay ningún verbo en forma personal; sólo dos sustantivos, modificado el primero por un adjetivo antepuesto

---

[17] De este soneto encontramos comentarios excelentes en Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, pp. 192-197, 231 y 246.

y el segundo por una subordinada adjetiva, formada por un participio con tres complementos yuxtapuestos. En suma, la estructura de la oración es la siguiente:

- Verso 1: *Oh* + Adjetivo + Sustantivo 1 + *oh* + Sustantivo 2 + Participio.

- Verso 2: Complemento 1 + Complemento 2 + Complemento 3.

Es sabido que los participios pueden funcionar simultáneamente como adjetivos. Este es el caso de *coronadas* y, de acuerdo con esto, la estructura del primer verso también podría leerse así:

- *Oh* + Adjetivo + Sustantivo 1 + *oh* + Sustantivo 2 + Adjetivo.

Estamos ante una estructura paralelística. Antes de continuar, conviene que recordemos lo dicho antes en VII.3.2 a propósito de las agrupaciones bimembres. Obsérvese que esta estructura es también bimembre, y los elementos que la componen se agrupan asimismo de dos en dos, pero la disposición sintáctica de los elementos está cruzada, como si la primera se reflejase en un espejo. El quiasmo es en este caso únicamente sintáctico, porque no hay antítesis de significados.

En el segundo verso, en cambio, hay tres complementos, pero todos con la misma estructura, que, por tanto, es paralelística y trimembre:

- Preposición *de* + Sustantivo.

Veamos ahora qué elementos descriptivos destaca Góngora en estos dos versos. La palabra *muro* alude metonímicamente a las murallas que protegen la ciudad de Córdoba y, al anteponerle el adjetivo *excelso* ('muy elevado' y también 'eminente', 'excelente'), parece destacar la cualidad sobre las mismas murallas, como si la característica más importante fuera precisamente su excelsitud. Pero quizá esta *excelsitud* no se refiera de modo exclusivo a las murallas, sino a aquello por lo que son dignas de aprecio: por la ciudad que guardan.

Las torres, que por la proximidad del sustantivo *muros* se asocian con las de las murallas, no tienen por qué ser tan sólo ésas; bien pudiera referirse a todas las torres de Córdoba, que no son pocas. Lo singular, en cambio, es que aparecen personificadas por la subordinada adjetiva «coronadas de honor, de majestad, de gallardía», porque se atribuyen cualidades humanas a unas construcciones arquitectónicas. Vale la pena volver atrás para reflexionar que también es posible considerar prosopopéyica la 'eminencia' atribuida al *muro*.

Hemos hablado de la cualidades acumuladas en una agrupación trimembre (encontraremos otra en el verso 13), pero no del participio que las introduce: *coronadas*. Es sabido que 'coronar', en sentido figurado, es culminar una cosa con algo, perfeccionarla, pero también investir de autoridad soberana. Ambos sentidos son aplicables en el texto y, dadas las cualidades personificadoras que se atribuyen a las torres, me inclino más por el segundo. Según eso, el propósito de la exclamación no sería tanto la alabanza hiperbólica como la admiración sincera y solemne.

VII.4.1.2.

La segunda exclamación (vv. 3-4) presenta estructuras bimembres en ambos versos, pero no estrictamente paralelísticas:

- Verso 3: ¡Oh gran río, / gran rey de Andalucía,

- Verso 4: de arenas nobles, / ya que no doradas!

En el primer verso encontramos otro elemento característico de la ciudad alrededor del cual gira el sentido de toda la oración: el río. Es el río Guadalquivir, que pasa por Córdoba. En árabe, *oued el Kebir* (= Guadalquivir) significa literalmente 'gran río',[18] lo mismo que escribe Góngora. La aposición «gran rey de Andalucía» mantiene el adjetivo anterior en una geminación que refuerza su valor semántico, ya no sólo etimológico. El sustantivo 'río' se transforma en la prosopopeya *rey*, que además tiene carácter paronomástico por la semejanza de sonidos. Así pues, abunda en el sentido de admiración solemne que ya habían proporcionado el participio *coronadas* y las cualidades *honor*, *majestad* y *gallardía*.

El cuarto verso presenta el complemento del «río—rey» en forma de contraposición, de antítesis: «de arenas nobles, ya que no doradas». Es propio del «río-rey», por su categoría real, que sus arenas sean *nobles*, pero no necesariamente *doradas*; el segundo término de la antítesis nos aleja de la coherencia semántica establecida con los sustantivos *río—rey* y el adjetivo *nobles*. Se ha sugerido que, mediante esta alusión perifrástica, Góngora ofrece aquí una comparación implícita entre el Guadalquivir y el Dauro (etimológicamente, 'de oro'), que en definitiva sería una comparación entre Córdoba y Granada, las ciudades por donde pasan respectivamente el Guadalquivir y

[18] Lo hace notar Biruté Ciplijauskaité en su ed. cit., p. 48, n. 3.

el Dauro, si entendiéramos la referencia a los ríos como sinécdoques. Pero ¿por qué compara el autor ambas ciudades? Según parece, el soneto fue escrito en Granada en 1585, adonde había viajado don Luis para realizar unas gestiones administrativas ante la Real Chancillería;[19] se cree que lo compuso precisamente cuando se disponía a regresar a su ciudad natal.

Sea como fuere, en la antítesis se procura ensalzar al Guadalquivir, y en consecuencia a Córdoba, al considerarlo «gran rey de Andalucía», por más que sus *nobles arenas* no sean *doradas*.

VII.4.1.3.

La tercera exclamación pondera el llano y las sierras cordobesas (estas sierras hacen referencia a Sierra Morena). Los dos primeros versos del segundo cuarteto están organizados de manera muy similar a los dos correspondientes del primer cuarteto:

- V. 5: *Oh* + Adjetivo + Sustantivo 1 + *oh* + Sustantivo 2 + Adjetivo (Participio).

- V. 6: Subordinada adjetiva 1 + *y* + Subordinada adjetiva 2.

En el quinto verso encontramos otro quiasmo, esta vez no sólo sintáctico sino también semántico, pues *llano* y *sierra* son términos opuestos, aunque no antónimos. El participio, en cambio, sólo funciona como adjetivo; pero al ser también un participio, el paralelismo con el primer verso es completo. No sucede lo mismo con el sexto, cuya organización no coincide con el segundo. Ni siquiera está claro que las subordinadas adjetivas dependan sólo del segundo miembro del quinto verso («oh sierras levantadas»), como habíamos visto en el caso de los tres complementos de «torres coronadas»; el antecedente del pronombre relativo *que* puede ser tanto *sierras* como *llano* y aun ambos. En cambio, este sexto verso mantiene el ritmo bimembre de casi todos los demás.

Lo curioso es que los elementos que sirven para encomiar la ciudad, salvo las murallas y las torres, no sean propiamente urbanos; tampoco lo era el río. Se nota, en cambio, una conexión lógica entre el Guadalquivir y el *fértil llano*, como la hay entre el *llano* y las *sierras*. Es un encadenamiento de conceptos relacionados entre sí por parejas (de nuevo la relación binaria).

Góngora destaca la fertilidad del llano por medio de la anteposición del adjetivo. El otro adjetivo presta un significado peculiar al sustantivo *sierras*, porque aplica a un

[19] V. Robert Jammes, *La obra poética de Don Luis de Góngora*, Madrid, Castalia, 1987, p. 124, en especial n. 7.

elemento geológico inanimado una modificación activa: *levantadas* no sólo tiene el sentido de 'elevadas', sino que indica también la acción de alzar o alzarse. No quiere decir necesariamente que transforme las *sierras* en objeto animado; bien pudiera entenderse como 'alzadas por otro', como una referencia a la Creación, dado que en el verso siguiente leemos «que privilegia *el cielo* y dora el día».

Interpretemos ahora el verso sexto. Antes se ha apuntado que el antecedente del pronombre *que* podía ser tanto el *llano* como las *sierras* e incluso ambos. Apuremos ahora el análisis. Si en el primer miembro del quinto verso («oh fértil llano») el lector antes que nada encuentra la modificación, es sin duda para ponderar la fertilidad del *llano*; pero ¿a qué se debe esta fertilidad? Líneas más atrás lo hemos relacionado con el Guadalquivir. Al preguntarnos por el antecedente del pronombre, no hemos considerado el significado de las proposiciones que introduce. Hagámoslo en este momento. La primera proposición dice: «que privilegia el cielo», la segunda «[que] dora el día». Obsérvese que cada proposición parece modificar semánticamente a cada miembro del verso anterior:

a) «Oh fértil llano» .... «que privilegia el cielo»,

b) «oh sierras levantadas» .... «[que] dora el día».

De esta manera cada elemento va matizado por una explicación por medio de la subordinada adjetiva correspondiente, y la bimembración y el paralelismo son completos. Góngora ve el favor divino con el que es tratado Córdoba tanto en la fertilidad del llano, que, con las aguas del Guadalquivir, es *privilegiado* por *el cielo* (anótese el valor metonímico del sustantivo), como en las *sierras* que han sido *levantadas* por mano divina y son doradas por «el día» (otra metonimia, por «la luz solar»). Detengámonos todavía un poco en el verbo *dora* y véase la insistencia en lo referente al oro. Las arenas del «río-rey» no son doradas, pero el astro rey dora las sierras levantadas, lo más elevado en dirección al cielo. También antes eran las torres, lo más elevado en dirección al cielo, las que estaban «coronadas / de honor, de majestad, de gallardía».

Ahora podemos concluir que los paralelismos entre los dos primeros versos de ambos cuartetos no se limitan a la organización sintáctica de sus miembros, sino que van más allá y afectan también al significado del texto.

VII.4.1.4.

La cuarta exclamación está compuesta sólo por un miembro, cuyo núcleo (*patria*) no hace referencia a un elemento característico de la ciudad, sino que tiene un sentido

globalizador. Esta pareja de versos cierra los cuartetos, y el poema cobrará a partir de aquí una forma bien distinta.

La organización de los elementos en la oración guarda cierta semejanza con las partes anteriores. En el verso impar, como es habitual, aparece la información nuclear, y los complementos en el verso par. Pero la semejanza es aún mayor si comparamos esta parte con la segunda (vv. 3-4). Un único miembro aparece en el verso impar (la *patria*), y los complementos organizados en una estructura bimembre, cuyos núcleos encierran una antítesis sintetizada por medio de la coordinación.

El paralelo entre las partes segunda y cuarta es coherente con el que se establece entre las partes primera y tercera. Conque no sólo hay unos elementos organizadores comunes en los cuartetos a todos los versos impares, por un lado, y a todos los pares, por otro; asimismo hay una organización similar entre los dos versos que inician cada cuarteto, de una parte, y los dos que los concluyen, de otra. Estamos, pues, ante una organización textual muy compleja y, por tanto, elaboradísima.

Estudiemos la calificación de *patria*. Antes habíamos llamado la atención sobre el adjetivo *gloriosa* con motivo de la diéresis que rompe el diptongo *io*. El silabeo a que obliga la lectura de la diéresis destaca la palabra misma en su contexto, además antepuesta al sustantivo, reforzada por el adverbio temporal *siempre* y situada de manera que ocupa la posición central del verso y recibe el acento métrico más importante del endecasílabo. Sería poco sensato pensar que todo esto es pura casualidad. Más bien parece premeditado. Para el autor *gloriosa* aportaba un significado muy especial al texto, dada la ambivalencia semántica de la palabra «gloria» ('cielo' / 'fama, honor'), que permite asociar el adjetivo no sólo con lo que indica el verso octavo sobre los personajes que han hecho famosa y honorable a la ciudad, sino también con las sugerencias de los dos versos anteriores sobre el favor divino del que disfruta. De esta manera puede interpretarse que Córdoba es digna de *gloria*, es decir digna del favor divino. Y *siempre* lo es, con todo el sentido de perdurabilidad que este adverbio aporta.

El verso octavo hace una alusión metonímica a los personajes que han dado *gloria* a la ciudad, los sabios célebres y los guerreros famosos; pero obsérvese la equivalencia que sugiere la estructura bimembre del verso: *tanto... como...*, en referencia a que ambos aspectos son igualmente importantes, complementarios; lo mismo que en el tópico de la complementariedad de las armas y las letras, modelo de perfección para el *cortesano* renacentista y, en general, del Siglo de Oro.

Sólo queda comentar que el posesivo *mía* añade un matiz afectivo al sustantivo *patria*, tomado en su acepción de 'tierra natal', y convierte lo que hasta ahora interpretábamos como signos de la admiración del poeta por Córdoba en un verdadero elogio sentimental.

VII.4.1.5.

Ya se ha comentado la organización en dos periodos (otra bimembración) de esta quinta parte, así como su valor hipotético. La primera subparte, que coincide con el primer terceto, plantea la condición o *prótasis* y la segunda, que coincide con el segundo terceto, es la consecuencia o *apódosis*.

En la prótasis hay un hipérbaton que pospone los elementos nucleares al último verso (v. 11), colocando por delante un complemento circunstancial de lugar («entre aquellas rüinas y despojos»), a su vez modificado por una proposición adjetiva especificativa («que enriquece Genil y Dauro baña»). En ambos versos (9 y 10) observamos estructuras bimembres, más elaborada en el 10, con un quiasmo:

- *que* + Verbo + Sustantivo + *y* + Sustantivo + Verbo.

Las *rüinas* y *despojos* son, sin duda, una referencia a Granada, *enriquecida* por el Genil y *bañada* por el Darro. Ya advertimos antes (en VII.4.1.2) la posible comparación implícita entre Córdoba y Granada, en beneficio de la patria chica del poeta. Ahora la ciudad de la Alhambra es caracterizada mediante una alusión perifrástica, pero en contraste con el «excelso muro» cordobés y las «torres coronadas /de honor, de majestad, de gallardía» que Góngora elogiaba al comienzo del poema, evoca Granada mediante «aquellas rüinas y despojos / que enriquece Genil y Dauro baña». Véase asimismo la oposición de las dos palabras con diéresis que aparecen en el texto, ambas en la misma posición central del endecasílabo: *gloriosa,* referente a Córdoba, con evidente valor positivo, y *rüinas*, referente a Granada, cuyo carácter negativo se ve reforzado por el segundo núcleo del sintagma nominal, *despojos*, que reitera por sinonimia y aun por hipérbole el sentido del primer núcleo. De esta ciudad describe el poeta su pasado esplendor, mientras que de Córdoba ensalza su esplendor actual: el Genil riega con sus aguas y fertiliza la vega de una ciudad ruinosa, bañada por el *Dauro*, cuyas arenas son sin duda doradas, pero no tienen la nobleza de las del Guadalquivir («gran rey de Andalucía», no se olvide). Todavía podríamos llevar la interpretación más allá, al terreno de la exaltación religiosa: las *rüinas* del último reino musulmán en España, que conserva restos (*despojos*) de su antigua opulencia, en contraste con la excelencia (honor, majestad, gallardía, nobleza) de la ciudad cristiana, favorecida por el cielo; Granada como símbolo de la derrota del Islam y Córdoba como símbolo del triunfo de la Iglesia católica.

El empleo del demostrativo *aquellas* aleja la localización de Granada y permite situar al poeta contemplando su ciudad natal con admiración. No sería lícito, en cambio, conjeturar que, cuando escribió este soneto, Góngora estuviera ya en Córdoba o a

las puertas de Córdoba nada más volver de Granada, ni siquiera en el camino de regreso. La perspectiva de localización que sugiere el poeta parece exclusivamente poética, con el fin de contribuir al carácter afectivo del texto, que reafirmarán el verso undécimo y, desde luego, el último terceto. Por lo demás, cabe señalar que en el verso duodécimo se apunta que el poeta aún está ausente de Córdoba: «mis *ausentes* ojos».

La cláusula principal de la prótasis aparece en el verso 11: «tu memoria no fue alimento mío». Son obvios su sentido y la estructura de la que forma parte:

- *si* durante mi estancia en Granada no recordé a Córdoba,

- *entonces* [apódosis].

Pero obsérvese que la ciudad está personificada por el juego de los posesivos *tu* y *mío*, que establecen una especie de diálogo, donde Córdoba es tratada como una persona amada a quien se dirige el poeta. El sustantivo *memoria*, además, tiene valor metonímico, por 'recuerdo', y *alimento* un valor metafórico que contamina al resto de la proposición con cierto significado perifrástico: «tu memoria no *fue alimento mío*» = tu memoria no *me alimentó.*

Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611),[20] identificaba 'alimento' con 'sustento', lo que mantiene y da sustancia al cuerpo; aplicado a este caso, entenderíamos que lo que mantiene la memoria es precisamente el ejercicio mismo del recuerdo, porque, como dice Covarrubias, 'recordar' no es sino *traer a la memoria* alguna cosa y, por tanto, ejercitarla. Nótese, pues, el juego retórico que establece el poeta en este verso entre la metonimia (*memoria* = recuerdo) y la metáfora (el ejercicio del recuerdo como «alimento mío [de mi memoria]»): tu recuerdo (= «tu memoria») no fue ejercitado por mi memoria (= «alimento mío»).

VII.4.1.6.

La apódosis está formada por el segundo terceto, y curiosamente los elementos primordiales de su cláusula principal están en el primer verso de la estrofa (12), al contrario de lo que sucedía en la anterior, conque el texto forma una especie de organiza-

[20] Es de gran interés manejar fuentes de información próximas a la fecha de la composición del texto que se comenta. Para los textos de los Siglos de Oro y aun para los medievales, es de gran utilidad el *Tesoro* de Covarrubias (hay edición reciente de Felipe C. R. Maldonado y Manuel Camarero, en Madrid, Castalia, 1995, 2.ª ed. correg.); también son utilísimos el primer diccionario que redactó la Real Academia Española en la primera mitad del siglo XVIII, conocido como el *Diccionario de Autoridades*, y el preparado a finales del mismo siglo por el jesuita José Terreros y Pando.

ción sintáctica en espejo semejante al quiasmo, como los que habíamos visto en los versos iniciales de ambos cuartetos (1 y 5) o en el décimo.

La prótasis negativa («si [...] tu memoria no fue alimento mío») trae aquí como consecuencia una apódosis asimismo negativa, iniciada por un adverbio de valor semántico absoluto, *nunca*, y por un verbo cuyo significado está ligado a los conceptos de 'mérito' y 'dignidad'. La consecuencia que corresponde a la hipótesis planteada en el primer terceto es rigurosa: si en Granada no recordé a Córdoba, nunca merezca verla. Y es que Córdoba es una ciudad favorecida por el cielo, *coronada* como una reina «de *honor*, de *majestad*, de *gallardía*» y por la cual transcurre el río de las «arenas *nobles*», el Guadalquivir, el «gran *rey* de Andalucía». Por eso hay que ser digno de verla, tener dignidad suficiente, porque verla no es sino un premio, algo de lo que uno se hace digno, algo que llega a merecerse.

Este verso es el único que tiene una acentuación distinta de la que tienen los demás con acentos predominantes en las sílabas sexta y décima, como es frecuente en los endecasílabos clásicos. El verso duodécimo presenta la siguiente acentuación:

n**ú**nca mer**é**zcan mis aus**é**ntes **ó**jos
1 4 8 10

Esta alteración del sistema rítmico con respecto a los demás versos destaca el sentido de esta clásula en el texto y, desde luego, su valor afectivo. Anotemos algunas consecuencias derivadas de esta acentuación: primero, la única palabra no marcada por la acentuación es el posesivo; segundo, el adverbio resalta no sólo por abrir el periodo con su valor temporal negativo, sino también por ir acentuado desde la primera sílaba; tercero, *merezcan* y *ausentes* son las palabras centrales del verso, entre las cuales se reparte la intensidad rítmica que el resto de los endecasílabos descargan en la sexta sílaba, y son pues las que aportan los valores semánticos más importantes de la cláusula: la dignidad y la ausencia; cuarto, el axis rítmico se establece sobre el núcleo del sujeto de la proposición, que funciona retóricamente como una metonimia del poeta: «nunca merezcan mis ausentes ojos» = nunca merezca *yo*. Esta designación del *yo* poético a través del sentido de la vista contribuye a reforzar la sensación de que el poeta se sitúa contemplando Córdoba para elogiarla, *mirándola* para describirla con admiración.

El hipérbaton de esta cláusula corresponde a la estructura rítmica y semántica que hemos estudiado. El sujeto aparece interpuesto entre el núcleo del predicado y el complemento directo, formado por la proposición sustantiva que ocupa los dos últimos versos del soneto, y dentro del sujeto se antepone el adjetivo *ausentes*, cuyo matiz nostálgico favorece el tono afectivo del elogio.

Los dos versos con los que se cierra el poema están formados por una recopilación de los elementos que han servido al poeta para elogiar a su ciudad, precedidos de

posesivos de segunda persona que mantienen la personificación y subrayan el tono dialógico de los tercetos, culminado con el apóstrofe exclamativo del final. Pero obsérvese que la organización textual está de nuevo extremadamente cuidada. En el verso 13 aparecen los elementos del primer cuarteto y en el 14 los del segundo, de manera que la distribución es dual. La distribución de estos elementos se presenta de forma trimembre en el verso 13; en cambio en el 14 es una vez más bimembre con dos bloques de dos elementos cada uno:

a) tu llano y sierra,

b) ¡oh patria, oh flor de España!

El apóstrofe final destaca el elemento globalizador *patria*, que ya analizamos en VII.4.1.4, pero ahora le suma de manera yuxtapuesta una definición ponderativa: «oh flor de España». A propósito de la palabra *flor* señalaba Covarrubias en su *Tesoro*: «El lustre de cada cosa decimos flor, por el resplandor que da de sí». Como vemos, la explicación yuxtapuesta abunda en el sentido de que Córdoba está favorecida por el cielo, al ser una ciudad no sólo hermosa como una flor, sino escogida: «*flor de España*», es decir, que sobresale en el reino.

VII.4.2. *La* dispositio

Ya se apuntó más arriba que los cuartetos aparecían organizados mediante la anáfora de la interjección *oh* y del tono exclamativo, mientras que los tercetos estaban estructurados de forma hipotética en dos periodos: prótasis condicional + apódosis. En suma, la organización general del texto puede representarse de la manera siguiente:

¡*Oh* _____ _____, *oh* _____ _________
__ _____, __ ________, __ ________!
¡*Oh* ____ ___, ___ ___ ___ ______,
__ ______ ______, ___ ___ ___ ______!

¡*Oh* ____ _____, *oh* ______ _________,
___ ________ __ _____ _ _____ __ ___!
¡*Oh* ______ ______ _____ ___,
_____ ___ _____ ______ ___ ______!

Si ____ ______ _____ _ ______
___ _______ _____ _ _____ ____
__ ______ no fue _______ ___,

nunca merezcan ___ ______ ____
___ __ ____, ___ ______ _ __ ___,
__ _____ _ _____, ¡*oh* _____, *oh* ____ __ _____!

Con este esquema se observa claramente la estructura anafórica de los cuartetos y la hipotética de los tercetos, en cuyos últimos versos vuelve el poeta a emplear la referencia anafórica. Sabemos, además, que los elementos con los que Góngora elogia a la ciudad aparecen recopilados ordenadamente en los dos últimos versos, lo cual debe influir necesariamente en la organización general del texto. Añadámoslos, por tanto:

¡*Oh* _____ muro, *oh* torres _______
__ _____, __ ______, __ _______!
¡*Oh* ____ río, ____ ___ __ ______,
__ _____ _____, __ ___ __ _____!

¡*Oh* ____ llano, *oh* sierras _______,
___ _______ __ _____ _ ____ __ ___!
¡*Oh* _____ ______ patria ___,
_____ ___ _____ _____ ___ _____!

Si ____ ______ _____ _ ______
___ _______ _____ _ _____ ____
__ ______ no fue _______ ___,

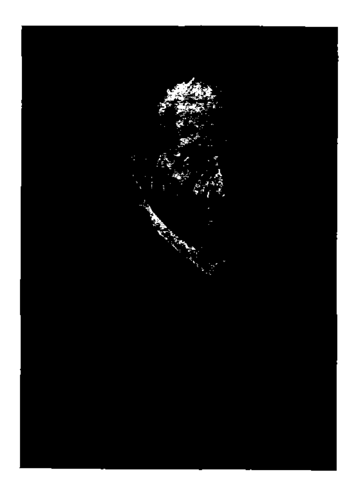
nunca merezcan ___ ______ ____
___ __ muro, ___ torres _ __ río,
__ llano _ sierra, ¡*oh* patria, *oh* ____ __ _____!

VII.5. Valoración de la eficacia comunicativa

¿Qué conclusiones cabe obtener de este último esquema? Al comienzo del comentario, en VII.1, observábamos que Góngora hacía un encendido elogio de Córdoba, con lo cual predominaba en el texto la forma de elocución descriptiva; sin embargo, en los tercetos parecía predominar la argumentación. El último esquema que sintetiza la organización del texto permite extraer dos conclusiones directamente relacionadas con lo apuntado en VII.1.

Parece obvio que el texto está organizado en dos partes (otra vez la bimembración): la primera, los cuartetos, caracterizada por las exclamaciones admirativas que el poeta emite al contemplar la ciudad; y la segunda, los tercetos, caracterizada por la hipótesis y el carácter dialógico del texto. Pero es que la segunda parte recopila los elementos nucleares de las exclamaciones admirativas, además de recuperar la estructura anafórica y el tono exclamativo, con lo cual se establece una relación entre las dos partes, donde predominan los recursos organizativos y los conceptos de la primera parte.

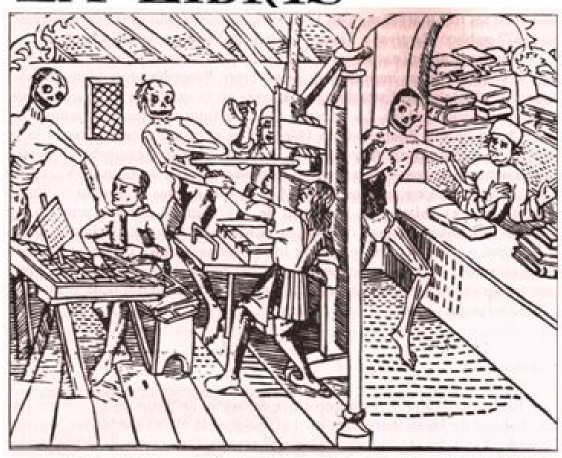
Si esto es así, entonces también podemos afirmar que la forma de elocución predominante es precisamente la descripción, es decir, el elogio entusiasta de la ciudad natal del poeta, y que a tal fin, como hemos comprobado al analizar el soneto, están subordinados todos los recursos del texto y, desde luego, también la argumentación de los tercetos. La retórica del texto, en fin, está en función de esta emocionada apología de Córdoba.



Retrato de D. Luis de Góngora, atribuido a Diego Velázquez. Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Tercera parte

TEXTO Y CONTEXTO



VIII. Texto y contexto

En los comentarios de texto realizados hasta el momento no he dedicado un apartado específico al estudio del contexto. En el capítulo III, sin embargo, hablaba de la función referencial, pero no precisaba los distintos tipos de contexto en los cuales se producen los textos y aquellos en los que se interpretan.

VIII.1. ¿Qué es el contexto?

El contexto es el ámbito de referencia de un texto. ¿Qué entiendo por *ámbito de referencia*? Todo aquello a lo que puede hacer referencia el texto: la cultura, la realidad circundante, las ideologías, las convenciones sociales, las normas éticas, etc.

Pero no es lo mismo el contexto en el que se produce un texto que el contexto en el que se interpreta. Si nos ceñimos a los textos literarios escritos, como mínimo cabe distinguir entre el contexto del autor y el contexto del receptor. Sin duda, el ámbito de referencia de un autor al escribir su obra es distinto del ámbito de referencia del receptor; la cultura del autor, su conocimiento de la realidad circundante, su mentalidad, sus costumbres, no tienen por qué coincidir con la cultura, el conocimiento de la realidad

circundante, la mentalidad o las costumbres de sus lectores. Más aún, no es posible hablar de los lectores como una entidad abstracta, porque son seres individuales, cuyos contextos son asimismo diferentes, por muy pequeña que sea la diferencia. Tampoco es posible hablar de manera generalizadora de los lectores contemporáneos del autor; consideremos tan sólo las diferencias geográficas: el contexto de un lector español, por ejemplo, es muy distinto del contexto de un lector japonés, por más que su formación cultural sea semejante. De igual manera podemos distinguir la lectura que hiciera en su día un contemporáneo español culto de una comedia de Lope de Vega de la que pueda hacer ahora cualquier español culto. Las diferentes lecturas, las diferentes interpretaciones corresponden a diferentes contextos, a diferentes ámbitos referenciales.

Se argumentará, en cambio, que las interpretaciones de una *misma* obra realizadas por los lectores cultos, incluso en distintas épocas y en distintos lugares, coinciden en algunos aspectos importantes. Naturalmente, coinciden en uno que es primordial: todos ellos han leído la misma obra, con el mismo tema, y han interpretado la misma organización textual e idénticos recursos retóricos. Es más, probablemente buena parte de esos lectores cultos (ya que son *cultos*) tengan información sobre la época del autor, sobre las costumbres, las mentalidades... En suma, sobre el contexto del autor. Quizás algunos de ellos han intentado, incluso, hacer una especie de reconstrucción *arqueológica* —permítaseme la expresión— del contexto del autor.

Pero ¿qué clase de información hace falta para llevar a buen término una lectura *arqueológica* de una obra literaria? Clasificar la información necesaria para esta labor es tanto como pretender reconstruir efectivamente el contexto del autor, lo cual en último extremo es imposible. En primer lugar, porque la interpretación siempre estará influida por el contexto del lector, del cual no puede uno substraerse. Y en segundo lugar, porque nadie es capaz de reconstruir el pensamiento de un autor cuando escribe una obra. Ni siquiera el propio autor, porque difícilmente puede tener él mismo presentes *todos* los hechos y jamás podrá *recordar* el papel que el inconsciente jugó en la producción de su obra.

Los intentos de reconstrucción del contexto del autor deben estar presididos, ante todo, por la humildad del lector, a sabiendas de que nunca conseguirá absolutamente su propósito. Sí es posible, en cambio, comprender mejor cualquier obra literaria y, en definitiva, disfrutar más de ella, si tenemos información sobre el contexto del autor. Y una vez que el lector asume su realidad de humilde intérprete, de *comentarista* de la obra, entonces cabe preguntarse de nuevo por la clase de información que es necesaria para realizar su lectura. Entramos de esta manera en lo que podemos denominar la tipología del contexto.

VIII.2. Tipología del contexto

Antes se han apuntado diferentes ámbitos de referencia para definir el contexto: la cultura, la realidad circundante, las ideologías, las convenciones sociales, las normas éticas, etc. Y a propósito de los contextos del autor y del lector se indicaban asimismo algunos aspectos contextuales, como su cultura, su conocimiento de la realidad circundante, su mentalidad y sus costumbres. Todos estos datos sirven para definir la tipología del contexto y establecer la siguiente clasificación: contexto cultural, contexto histórico, contexto ideológico y contexto social.

Para la interpretación de textos literarios es de enorme importancia el contexto cultural, que integra todo lo que se conoce como intertextualidad, es decir, el conjunto de referencias explícitas e implícitas a otros textos. Al contexto cultural pertenecen todas las referencias literarias y lingüísticas (gramaticales y retóricas).

El contexto histórico comprende diversos ámbitos referenciales que no se limitan a los sucesos propiamente históricos, sino también al espacio geográfico y al desarrollo económico y demográfico. En el contexto ideológico se agrupan los ámbitos de índole filosófica, política, religiosa y ética. Por último, el contexto social engloba no sólo las referencias a las costumbres, convenciones y normas internacionales, nacionales, provinciales, urbanas, rurales, etc., sino también de índole familiar, de casta o de clase, por edades, etc.

La información contextual es, sin duda, muy amplia, pero a efectos metodológicos podemos reunirla en dos grandes grupos: las referencias intertextuales, que atañen al contexto cultural, y las referencias extratextuales, que integran los contextos histórico, ideológico y social.

El estudio de las referencias contextuales completa ahora el esquema de comentario de texto que había sido explicado en el capítulo V:

VIII.3. Esquema de comentario

- 1. Lectura atenta del texto. La *inventio*: Estudio de la forma de elocución predominante y determinación del tema. Cuando haya título, explíquese la relación del tema con el título.

- 2. Numeración de las líneas del texto y consulta en el diccionario de las palabras y expresiones desconocidas.

- 3. Estudio de la organización del texto (*dispositio*):

  3.1. Estructura métrica de los textos en verso: tipo de rima, métrica del verso y estructura estrófica.
  3.2. Estructura del contenido: División en párrafos y localización de oraciones. Si es un texto poético, estúdiese la coincidencia entre su estructura métrica y su estructura sintáctica.

- 4. Análisis e interpretación crítica del texto:

  4.1. La *elocutio*: Explicación minuciosa del significado del texto e interpretación de las técnicas de persuasión y de connotación utilizadas.
  4.2. Texto y contexto: Relaciones intertextuales: el contexto cultural. Relaciones extratextuales: contextos histórico, ideológico y social.
  4.3. Interpretación de la organización del texto (*dispositio*) en relación con la forma de elocución predominante.

- 5. Interpretación de la intención del texto, valorando su eficacia comunicativa.

IX. Las relaciones intertextuales: El contexto cultural

Este capítulo se dedicará a la aplicación del método propuesto ya en el capítulo V, al cual se incorpora de aquí en adelante el estudio del contexto cultural, tal como se indicó en el capítulo VIII. Utilizaremos para este comentario el famoso Soneto XXIII de Garcilaso de la Vega:

SONETO XXIII

En tanto que de rosa y de azucena
se muestra la color en vuestro gesto
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
con clara luz la tempestad serena;
y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.
GARCILASO DE LA VEGA[21]

IX.1. La forma de elocución predominante y el tema

Una primera lectura del poema permite observar que una extensa oración ocupa los once primeros versos y su proposición principal aparece entre los versos 9-10:

«coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto»

Los tres últimos versos parecen una reflexión sobre lo inevitable que es el paso del tiempo, así que es lógico pensar que el tema se encierra en la proposición anterior, dirigida mediante el imperativo *coged* a un *vos* poético, invitándole a hacer algo. Si reordenamos sintácticamente la frase, se puede precisar que el tema consiste en una invitación del poeta a coger «el dulce fruto / de vuestra alegre primavera». La interpretación de lo que sea la *alegre primavera* y aun el *dulce fruto* se deja para el estudio de la *elocutio*.

El análisis de la organización del texto ayudará también a comprobar qué forma de elocución predomina en el texto. Vemos que los cuartetos encierran una descripción, cuyos elementos son «vuestro gesto», «vuestro mirar», «el cabello» y el cuello, pero esta descripción está subordinada mediante los nexos *en tanto que*, *y que* y *en tanto que* a la proposición principal de los versos 9-10, a la cual está subordinada asimismo la proposición de los versos 10-11, también descriptiva, que se abre con el nexo *antes que*. Esta primera aproximación a la organización del texto corrobora nuestra opinión de que el tema es la invitación «coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto». Eso debe hacerse, según el poeta, mientras que dure la situación que presenta en los cuartetos y *antes que* suceda lo que advierte en los versos 10-11. Los tres últimos versos serían, en consecuencia, una reflexión moral, derivada de alguna manera de la invitación que acaba de hacer. Así pues, ya que invita a hacer algo razonándolo, la forma

[21] Garcilaso de la Vega, *Poesías castellanas completas*, ed. Elias L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996[3], p. 65.

de elocución predominante será la argumentación. La tesis sobre la que argumenta el poeta es precisamente la invitación que realiza en los versos 9-10.

IX.2. Palabras o expresiones desconocidas

- **gesto** (v. 2): aunque en la actualidad entendemos por gesto 'ademán o expresión del rostro', en el siglo XVI la palabra tenía el valor del 'rostro' mismo. Por ejemplo, Covarrubias en su *Tesoro* la define como «el rostro y la cara del hombre», y añade: «Díjose del verbo [= 'palabra'] latino *gestio, gestis, gestivi et gestii*, que vale demostrar en el rostro y en su semblante el efecto que está en el ánima, de alegría y de tristeza, o por otro término decimos semblante». Más adelante, en cambio, registra el sentido que le damos ahora: «Hacer gestos, mover el rostro descompuestamente». Vale la pena subrayar, por tanto, que esta palabra era en el siglo XVI una metonimia usual de 'rostro'.

- **vena** (v. 5): filón o masa estrecha de un mineral, que se encuentra en la hendidura de una roca o de un terreno.

- **enhiesto** (v. 7): Covarrubias lo define como «el levantado, derecho, cuellierguido».

IX.3. La organización del texto

IX.3.1. *Estructura métrica*

Desde el comienzo sabemos que es un soneto, estructurado en dos cuartetos y dos tercetos de versos endecasílabos, que, como es habitual, riman en consonante según el esquema siguiente:

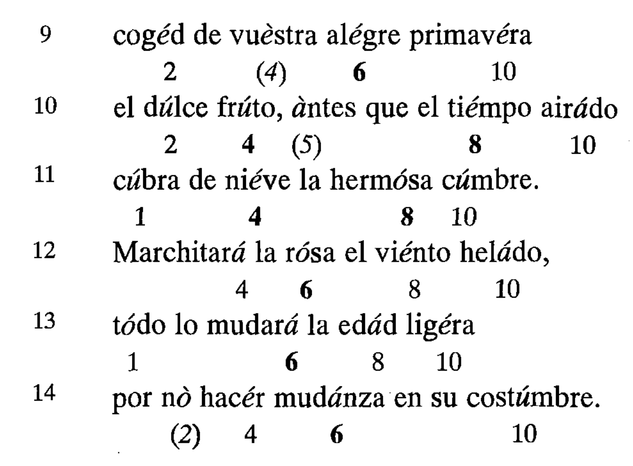
11 A, 11 B, 11 B, 11 A
11 A, 11 B, 11 B 11 A
11 C, 11 D, 11 E
11 D, 11 C, 11 E

Abundan las sinalefas en el texto. Por ejemplo, en el primer verso nos encontramos ya dos: ros*a*_y, d*e*_*a*zucena. Siempre se produce fusión entre vocales átonas, alguna vez formando diptongos fonéticos: ros*a*_*y* (v. 1), *y*_*e*n (5), esparc*e*_*y* (8); en muchas ocasiones es el mismo sonido vocálico el que propicia la integración de las sílabas: qu*e*_*e*l, qu*e*_*e*n (v. 5), s*e*_*e*scogió (6), muev*e*_*e*sparce (8), vuestr*a*_*a*legre (9), qu*e*_*e*l (10). En otras son distintas vocales: d*e*_*a*zucena (v. 1), ardient*e*_*ho*nesto (3), blanc*o*_*e*nhiesto (7), frut*o*_*a*ntes (10), ros*a*_*e*l, vient*o*_*he*lado (12), l*a*_*e*dad (13), mudanz*a*_*e*n (14). Y sólo una vez la sinalefa une una vocal final con un diptongo átono: tiemp*o*_*ai*rado (v. 10).

En los versos 11 y 14 nos encontramos con dos casos (l*a* *he*rmosa, n*o* *ha*cer) que modernamente consideraríamos dialefas, porque se miden como sílabas distintas lo que por lo regular se habría fundido en sinalefa. Pero es que en la lengua de Garcilaso, pronunciada al uso de Toledo, la *h-* inicial procedente de *f-* inicial latina era todavía una consonante aspirada, como en 'h*e*rmosa' (del latín *fermosa*[m]) y en '*ha*cer' (del latín *facere*), conque «la hermosa» se medía como cuatro sílabas métricas y «no hacer» como tres. Es posible, en cambio, la sinalefa en «ardient*e*_*ho*nesto» y en «vient*o*_*he*lado», porque la *h-* inicial en estos casos es muda, al proceder *honesto* de la forma latina *honestus* y *helado* de *gelatum*.

Observemos ahora el esquema rítmico general:

1 En t*á*nto que de r*ó*sa y de azuc*é*na
2 **6** 10
2 se mu*é*stra la col*ó*r en vu*è*stro g*é*sto
2 **6** (*8*) 10
3 y que vu*è*stro mir*á*r ardi*é*nte, hon*é*sto,
(*3*) **6** 8 10
4 con cl*á*ra l*ú*z la tempest*á*d ser*é*na;
2 **4** **8** 10
5 y en t*á*nto que el cab*é*llo, que en la v*é*na
2 **6** 10
6 del *ó*ro se escogi*ó*, con vu*é*lo pr*é*sto
2 **6** 8 10
7 por el herm*ó*so cu*é*llo bl*á*nco, enhi*é*sto,
4 **6** 8 10
8 el vi*é*nto mu*é*ve, esp*á*rce y desord*é*na:
2 4 **6** 10



9 cogéd de vuèstra alégre primavéra
2 (*4*) **6** 10

10 el dúlce frúto, àntes que el tiémpo airádo
2 **4** (*5*) **8** 10

11 cúbra de niéve la hermósa cúmbre.
1 **4** **8** 10

12 Marchitará la rósa el viénto heládo,
4 **6** 8 10

13 tódo lo mudará la edád ligéra
1 **6** 8 10

14 por nò hacér mudánza en su costúmbre.
(*2*) 4 **6** 10

El ritmo de la mayoría de los endecasílabos (vv. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 13 y 14) se ajusta a la acentuación clásica en las sílabas sexta y décima, a menudo en combinación con la segunda (vv. 1, 2, 5, 6, 8 y 9) y aun con la octava (v. 6); precisamente este acento en la octava sílaba es también muy frecuente (vv. 2, 3, 4, 6, 7, 10, 11, 12 y 13), combinado siempre con el acento en la cuarta cuando no existe el acento en sexta (vv. 4, 10 y 11) e incluso dos veces con ambos (vv. 7 y 12).[22]

El ritmo predominante, pues, es el clásico, pero hay también tres endecasílabos sáficos, con acentos en las sílabas cuarta, octava y décima (vv. 4, 10 y 11); hay asimismo dos versos mixtos, que combinan ambos ritmos, con acentos en la cuarta, la sexta, la octava y la décima (vv. 7 y 12). Uno de los endecasílabos sáficos cierra el primer cuarteto y los otros dos cierran el primer terceto, separando de esta manera las dos oraciones de las que está compuesto el soneto.

IX.3.2. *Estructura del contenido*

Al estudiar la forma de elocución predominante en el texto, ya se observó que el soneto aparecía distribuido en dos oraciones de proporción muy desigual: la primera ocupa los once primeros versos y la segunda los tres últimos.

Hay correspondencia entre la organización sintáctica y la métrica, porque ambas partes están formada por estrofas completas: la primera parte por los dos cuartetos y el primer terceto, y la segunda parte por el segundo terceto.

---

[22] También se señalan en el texto los acentos secundarios, entre paréntesis y en cursiva. Al decir «secundarios», me refiero a los acentos de los posesivos bisílabos, que pudieran considerarse semiátonos (como en *vuestro*, *-a*, *-os*), y al acento antirrítmico que hallamos en la quinta sílaba del verso décimo, en el nexo *antes que*.

IX.4. El análisis del texto

IX.4.1. *La* elocutio

IX.4.1.1. PRIMERA PARTE

La primera oración del texto consta de cuatro proposiciones subordinadas temporales, que dependen de la proposición principal «coged de vuestra alegre primavera / el dulce fruto» (vv. 9-10).

Las tres subordinadas temporales que aparecen en los cuartetos están, a su vez, coordinadas entre sí por conjunciones copulativas (vv. 3 y 5) y distribuidas de la siguiente manera: las dos primeras en el primer cuarteto y la tercera en el segundo cuarteto.

Para que el análisis de esta primera parte sea minucioso y eficaz, conviene ir comentando cada proposición una por una y las relaciones que se establecen entre ellas.

IX.4.1.1.1.

El orden sintáctico de la primera proposión está deliberadamente roto mediante la posposición del núcleo del sujeto (*la color*)[23] detrás del verbo. Con este hipérbaton queda destacado el complemento que modifica al sujeto: «de rosa y de azucena», en especial el sustantivo *rosa*, situado en el eje central del primer verso, de manera que en él recae el acento de la sexta sílaba.

El poeta utiliza el nombre de las flores para indicar el color de un rostro: la rosa para evocar lo encarnado de las mejillas y la azucena para lo blanco de la tez. Pero como estos colores son característicos de un rostro joven, sugieren también la lozanía y la vitalidad propias de la juventud. Ambas flores son además muy aromáticas, conque este comienzo del poema resulta una verdadera invitación a la percepción de la realidad con los sentidos.

El verbo «se muestra» presenta la personificación del sujeto, como si *la color* de por sí tuviera capacidad humana de mostrarse o exhibirse. El poeta ofrece la descripción del color de ese rostro desde una perspectiva singular; no desde quien la ve, sino desde quien se *muestra* para ser *contemplado*. Ese *mostrarse* exige probablemente una

[23] El sustantivo *color* viene acompañado por el artículo femenino, de uso más frecuente en la época que el masculino, hoy preferido.

posición «superior» de la persona descrita con respecto a quien la describe, a quien la contempla, e incluso al propio lector, que quizá también se siente de alguna manera «inferior». Obsérvese asimismo que el tratamiento de respeto («*vuestro* gesto», de *vos*) refuerza este distanciamiento del que hablamos.

IX.4.1.1.2.

La segunda proposición subordinada ocupa también dos versos, como la anterior, pero esta vez el hipérbaton no afecta al sujeto («vuestro mirar ardiente, honesto»), sino que desplaza el verbo al final del cuarteto. Ante todo, llama la atención que el poeta haya utilizado *mirar* en lugar de *mirada*. El infinitivo aporta un matiz de actividad que no hubiera sugerido el sustantivo; luego veremos qué sentido tiene este matiz en relación con el predicado de la proposición.

El *mirar* es calificado de «ardiente, honesto», dos adjetivos casi antónimos, teniendo en cuenta que el ardor es una manifestación de la pasión y ésta, según las convenciones sociales, no era del todo conforme con la honestidad. Tal vez por eso *ardiente* y *honesto* no aparecen unidos por una conjunción copulativa sino yuxtapuestos, separados por una coma y unidos por la coherencia sintáctica. Pero este ardor no sólo indica pasión en quien mira; también puede provocarla en el individuo que es *mirado*. Es un mirar que hace arder en pasión, un mirar que enamora. Así pues, el contraste entre ambos adjetivos cobra nuevo sentido, aun convencional, porque es *honesto*, aunque sea *ardiente*.

El verso cuarto está compuesto por el predicado correspondiente al sujeto expresado en el verso anterior. El orden sintáctico está totalmente alterado por medio de un hipérbaton que recuerda la organización de la lengua latina, con el verbo al final de la frase:

- Complemento circunstancial + Complemento directo + Verbo.

El verbo hiperboliza el efecto del *mirar* hasta el punto de atribuirle la capacidad de serenar «con clara luz la tempestad». La imagen poética es sencilla: cuando una tormenta amaina, el cielo comienza a despejarse de nubes y sale el sol. Desde una perspectiva prosopopéyica, diríamos que el sol despeja el cielo de nubes con la intensidad de su luz y, por tanto, amaina la tempestad. En el texto de Garcilaso la hipérbole adquiere un cierto tono alegórico: «el mirar» evoca la prosopopeya del sol calmando tempestades, despejando con su claridad la oscuridad de las nubes tempestuosas. Por eso es un infinitivo «el mirar», un verbo sustantivado, que indica actividad. Pero ¿qué representan «la tempestad» y la «clara luz» que se atribuye a «vuestro mirar»?

La primera es la pasión provocada por el «mirar ardiente», la tempestad sentimental de quien se enamora al ser mirado así; la otra faceta de «vuestro mirar», su

honestidad, es lo que serena la pasión. De ahí que la luz sea calificada con el epíteto «clara». ¿De qué otra manera ha de ser la luz sino clara? Pero es que esta claridad es consecuencia directa de la honestidad y quizá tenga relación incluso con la blancura de la azucena del primer verso, del igual modo que la tempestad y el ardor pueden tenerla con la rosa.

Clasificamos, así, en dos conjuntos las principales palabras que se manejan hasta el momento para describir «la color» del rostro y «vuestro mirar»: por una parte, las relacionadas con el blanco, la honestidad y la pureza {azucena, honesto, clara luz}, y por otra, las relacionadas con el rojo, la lozanía y la pasión {rosa, ardiente, tempestad}.

IX.4.1.1.3.

En el segundo cuarteto aparece la tercera proposición temporal coordinada. Al comienzo de la estrofa se repite íntegramente el nexo del primer verso: «en tanto que», precedido de la conjunción copulativa *y*. En el tercer verso, en cambio, parte del nexo se sobreentendía: «y [en tanto] que». Esta reiteración anafórica organiza, sin duda, la lectura de los cuartetos.

El hipérbaton en esta ocasión desplaza el sujeto («el viento») y el núcleo múltiple del predicado («mueve, esparce y desordena») hasta el último verso de la estrofa. En primer lugar se sitúa el complemento directo, modificado por una proposición subordinada adjetiva («que en la vena del oro se escogió»), y dos complementos circunstanciales, uno de modo («con vuelo presto») y otro de lugar («por el hermoso cuello blanco, enhiesto»).

Hasta ahora cada proposición se refería a un elemento de la descripción (el color del rostro, la mirada), pero esta vez una misma proposición combina dos elementos: el cabello y el cuello. Claro que también puede argüirse que cada cuarteto se ocupa de dos elementos de la descripción. En el primero, sin embargo, ambos elementos eran sujetos de sus respectivos predicados, y ahora el sujeto del predicado múltiple no es un elemento de la descripción, sino «el viento».

La imagen que ofrece el cuarteto es sensual y llena de movimiento: el cabello rubio de la persona descrita movido, esparcido y desordenado por el viento alrededor del «hermoso cuello blanco, enhiesto». Estudiemos ahora uno por uno cada sintagma.

La proposición adjetiva que modifica «el cabello» también presenta un hipérbaton que destaca el complemento circunstancial por delante del verbo «se escogió». Pudiera decirse, asimismo, que el autor parece preferir el modelo organizativo de la sintaxis latina, al situar tan a menudo el verbo al término de los periodos sintácticos. Por el momento detengámonos en el complemento circunstancial «en la vena del oro». La proposición entera ofrece una nueva imagen, una hipérbole mediante la cual el

poeta destaca hasta tal punto la belleza del color rubio del cabello que llega a afirmar que es «de oro»; pero no de cualquier oro, sino escogido «en la vena del oro». Lo *escogido* es «lo mejor de su género», según señalaba Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*. Así que la metáfora hiperbólica que se sobreentiende (cabello rubio = dorado = de oro), se hiperboliza más aún con la precisión del lugar de donde se ha obtenido el oro: «la vena», que ya sugiere cierto grado de selección, además de evocar de forma más o menos intencionada su primera acepción de 'vaso sanguíneo' (metafóricamente, conducto que distribuye por el cuerpo los sentimientos generados por el órgano central de las pasiones: el corazón). Por añadidura, el verbo «se escogió» lleva más allá la hipérbole de la selección del material del que está hecho el cabello. Sin duda que se refiere al color del cabello, y no al cabello en sí; pero el oro —no se olvide— es el material más noble y, por tanto, entender que el cabello es de esa clase de oro suma un grado más a la hipérbole garcilasiana.

La fuerza conceptual de esta hipérbole queda, en cambio, suavizada, amortiguada, por el propio ritmo que impone a la lectura el encabalgamiento de los versos 5-6 y aun los posteriores de los versos 6-7 y 7-8, que conducen hasta la pausa transitoria del verso octavo, en que, merced a la acumulación coordinada de los verbos, se remansa la lectura antes de llegar a la proposición principal de esta primera oración del soneto.

Pero sigamos con el análisis de este segundo cuarteto. A continuación de la proposición adjetiva encontramos el complemento «con vuelo presto» que ofrece al lector una imagen plástica y a la vez dinámica del cabello. El adjetivo presto aplicado a «vuelo» sugiere el sentido de 'ligero', mientras que el propio sustantivo añade a la idea de movimiento la delicadeza que puede asociarse con la imagen del cabello como un pájaro que vuela alrededor del «hermoso cuello blanco, enhiesto».

Llama la atención lo sobrecargado de adjetivos que aparece el «cuello»: hermoso, blanco, enhiesto. En el tercer verso del primer cuarteto la estructura era muy semejante:

y que + vuestro + mirar + ardiente + honesto
[Nexo] + ADJ_1 [poses.] + SUST + ADJ_2 + ADJ_3

Ahora, en el verso también tercero del segundo cuarteto, sólo varían las dos primeras palabras y la función calificativa del primer adjetivo:

por el + hermoso + cuello + blanco + enhiesto
[Nexo+art.] + ADJ_1 [calif.] + SUST + ADJ_2 + ADJ_3

Son estructuras paralelas, pues, que ayudan a organizar la lectura del texto lo mismo que la anáfora de «en tanto que».

Veamos ahora el valor retórico de los adjetivos. El primero, «hermoso», funciona como un epíteto, que destaca la belleza de la persona descrita, obvia ya para el lector a estas alturas del poema; no guarda, en cambio, una relación evidente con ninguno de los dos conjuntos semánticos a los que se ha hecho referencia al final de IX.4.1.1.2. No sucede lo mismo con los otros dos adjetivos. La idea de blancura se integra claramente en el conjunto formado por {azucena, honesto, clara luz}, y cabe pensar que el adjetivo *enhiesto* se relacione con el conjunto de {rosa, ardiente, tempestad}. Pero ¿cómo?

En IX.2 recogía la definición que da Covarrubias de «enhiesto»: «*el levantado, derecho, cuellierguido*». Nos interesa especialmente, por lo expresiva, la última palabra que utiliza: 'cuellierguido'. ¿Quién lleva muy levantado y derecho el cuello? Las personas que gozan de buena forma física y, en especial, quienes en razón de su juventud pueden hacerlo. Pero llevar el cuello erguido es también señal de presunción, de altanería, de vanidad, e incluso de altivez, de arrogancia o de soberbia. Recuérdense ahora las conclusiones que obtuvimos a propósito de «se muestra» en IX.4.1.1.1. Esa actitud de mostrarse que ya analizamos guarda cierta semejanza de perspectiva con la imagen del cuello «enhiesto». Ahora dos ideas pueden asociarse fácilmente: juventud y orgullo. O presunción, vanidad y aun altanería, como ya he apuntado. Todavía no está clara, sin embargo, la relación de este adjetivo con el conjunto de {rosa, ardiente, tempestad}. Más adelante volveré sobre ello.

El final de la proposición, que coincide con el último verso del cuarteto, ofrece al lector el sujeto y el predicado múltiple. Al leer el sujeto cobra mayor sentido el complemento «con vuelo presto» del verso sexto: es el viento la fuerza que hace volar el cabello alrededor del cuello. Y el predicado múltiple explica precisamente en qué consiste el «vuelo»: el cabello es movido, esparcido y desordenado alrededor del cuello. En este verso las palabras no adquieren sentido figurado, salvo que consideremos personificado al sujeto; pero es una prosopopeya tan coloquial que pasa desapercibida su función poética. Sin embargo, la acumulación de verbos en el verso octavo, aunque conserven su sentido literal, produce una sucesión de imágenes en movimiento que altera por completo el sistema de organización sintáctica precedente, donde los verbos se alternaban de manera que apareciera uno cada dos versos. No obstante, la presencia de este predicado múltiple no acelera el ritmo de lectura; al contrario, se remansa gracias a la coordinación. La serie de matices que aportan antes los complementos y los modificadores se hace de manera acumulativa y asindética, sin nexos coordinantes, lo que motiva una lectura fluida hasta el término de cada proposición; se produce entonces una pausa momentánea en la lectura con la entonación suspendida, dado que la oración no acaba hasta el final del primer terceto; es lo que podríamos denominar pausas tran-

sitorias, que se dan al final de los versos 2 (con la palabra «gesto»), 4 («serena;») y 8 («desordena:»), y en la mitad aproximadamente de los versos 6 («se escogió,») y 10 («fruto,»). Pero —como digo— la pausa transitoria del verso 8 es un poco diferente de las demás; se llega a ella con mayor detenimiento, con mayor lentitud, de manera que parece que descansamos un momento en la lectura antes de entrar en la interpretación del primer terceto.

IX.4.1.1.4.

El terceto recoge precisamente la proposición principal de esta primera oración y la última de las subordinadas temporales:

- PRINCIPAL: «coged de vuestra alegre primavera
  el dulce fruto» (vv. 9-10).

- SUBORDINADA: «antes que el tiempo airado
  cubra de nieve la hermosa cumbre» (10-11).

Me ocuparé aquí de la principal.

Esta proposición invita a la persona descrita en los cuartetos a coger «el dulce fruto» de su «alegre primavera». Sin duda, el sentido de las palabras es aquí figurado. De la metáfora de la «primavera» del verso 9 se deriva la del «fruto». Es un tópico antiquísimo asimilar las estaciones del año a las edades del ser humano; así pues, la primavera será la juventud, el verano la madurez, el otoño la decadencia y el invierno la vejez. Propia de la juventud es la alegría, como lo es también de la primavera, plena de colorido y, como la juventud, rebosante de vitalidad; de igual manera, propio del fruto en sazón es su dulzura. En consecuencia, queda claro que «alegre» y «dulce» funcionan como epítetos respectivos de los sustantivos a los que acompañan. Pero ¿a qué alude la metáfora del «fruto»? Podemos entender el fruto como el premio natural de la primavera, del cual es posible gozar con casi todos los sentidos: la vista, al deleitarse con su colorido y su forma prometedoramente sabrosa; el tacto, al cogerlo y palpar su madurez; el olfato, al apreciar su apetitoso aroma, y el gusto, al degustar su sabor y disfrutar, en definitiva, de su dulzor. Su sentido correspondiente en el texto, «el dulce fruto» de la juventud, será lo que se puede apreciar y gozar sensualmente, con los sentidos, como a ninguna otra edad: el placer.

Esta invitación es, además, personalizada; se hace mediante un apóstrofe, que se manifiesta en el imperativo «coged». De la misma manera que había hecho en los versos anteriores, el poeta se dirige a su interlocutor en segunda persona por medio de un

diálogo simulado que sólo recoge una intervención: la suya, la del poeta mismo. Así pues, el poema es una invitación respetuosa (le habla de *vos*) a la persona descrita en el soneto, pero —fijémonos bien— también al lector, segunda persona verbal en el acto de la lectura. Porque, según pudimos comprobar en el capítulo III, en los textos literarios hay a menudo más de un plano de comunicación; en este caso, el ficticio, cuyos interlocutores son el poeta y la persona a quien aconseja, y el real, cuyos interlocutores son Garcilaso y el lector.[24]

IX.4.1.1.5.

La última proposición de esta primera oración es también subordinada temporal como las tres primeras, pero aparece con un nexo distinto, que aporta un matiz temporal muy diferente de las demás. Las anteriores indicaban un presente transitorio («en tanto que» = 'entretanto, mientras'), y esta un futuro próximo («antes que»).

Es de notar que, por primera vez el poema, no está alterado el orden sintáctico de la proposición, no hay hipérbaton. Nada se destaca, pues, por su colocación, salvo la palabra que rima. En cambio, los elementos que componen la proposición tienen sentido figurado: «el tiempo airado», «cubra», «nieve» y «cumbre». Tomado de manera literal, «el tiempo airado» que cubre de nieves las cumbres es el otoño, que es calificado de «airado» porque con los vendavales otoñales los árboles quedan desnudos de hojas. De acuerdo con el tópico que identifica las estaciones del año con las edades del ser humano, corresponde a la etapa de decadencia, al anuncio de la vejez, que se manifiesta a través de las canas (= «nieve») que blanquean la cabeza (= «cumbre»). Esta metáfora de la cabeza va precedida del epíteto «hermosa», porque ha sido el objeto descrito en los cuartetos en toda su espléndida y juvenil belleza.

La advertencia que supone esta proposición temporal para el interlocutor poético —ese *vos* lírico del que ya he hablado— matiza el sentido de la invitación anterior, convirtiéndola simultáneamente en aviso y consejo.

Vale la pena observar la conexión retórica que se establece entre las metáforas de esta proposición y las de la principal, hasta el punto de que permita hablar del sentido alegórico de este terceto.

---

[24] Aun pudiera distinguirse entre los diferentes tipos de lectores y sus diferentes contextos o, al menos, entre el estereotipo de lector que Garcilaso tenía *in mente* al escribir el soneto y el lector específico que lee el texto en un momento concreto.

IX.4.1.2. SEGUNDA PARTE

La segunda oración del texto está formada por los tres últimos versos, que forman el segundo terceto. Hallamos en ella, a su vez, dos proposiciones yuxtapuestas:

- «Marchitará la rosa el viento helado» (v. 12)
- «todo lo mudará la edad ligera
  por no hacer mudanza en su costumbre»(vv. 13-14).

La última va modificada por una proposición subordinada final, que ocupa el último verso.

El hipérbaton de la primera yuxtapuesta obliga a buscar el sujeto al final del verso, en rima: «el viento helado». En esta metáfora vemos todavía un desarrollo de la alegoría del primer terceto: «el viento helado» corresponde al invierno y, por tanto, a la vejez, lo cual está íntimamente emparentado con el uso asimismo metafórico del verbo «marchitará». Pero «la rosa» nos devuelve al ámbito de los cuartetos, a la persona retratada en plena juventud, radiante de belleza. Se convierte de esta manera en un elemento simbólico que representa precisamente esa asociación de juventud y belleza sugerida en los versos anteriores.

El hipérbaton de la segunda yuxtapuesta intercambia las posiciones del complemento directo y el sujeto. ¿A qué se refiere «la edad ligera», que es capaz de mudarlo «todo»? La palabra «edad» amplía aquí su significación de 'periodo de la vida humana', para adquirir un sentido que pudiéramos denominar metonímico, ligado necesariamente al adjetivo «ligera»: es la edad que pasa o corre ligera, el paso del tiempo. Así que el poeta arguye ahora un pensamiento tópico (el paso del tiempo lo cambia todo), que refuerza la advertencia del primer terceto y viene, a su vez, matizado por la subordinada del último verso: «por no hacer mudanza en su costumbre». Es curiosa esta manera de aludir a la inexorabilidad del paso del tiempo, tan despreocupada y liviana, con ese juego paradójico entre «mudará» y «por no hacer mudanza», que desvía incluso la atención del tema del soneto. Nótese que en estos dos últimos versos ya no alude a la persona aconsejada y avisada en el terceto anterior. Aun el ritmo cambia en el verso 13: es el único del poema acentuado en la primera sílaba.

Los elementos de enlace con el resto del texto se desdibujan en este último terceto; hasta desaparecen las referencias directas al *vos* lírico. A través de la reflexión filosófica sobre el paso del tiempo, se atenúa el dramatismo que la proposición abierta por el nexo «antes que» había originado. Tan sólo se insinúa una premonición generalizable: «Marchitará la rosa el viento helado», que gracias al mantenimiento de la ale-

goría difumina con el simbolismo su aspecto trágico, sobre todo porque ha sido eliminada toda alusión al destinatario, cualquier huella de personalización.

IX.4.2. *Texto y contexto*

A lo largo del análisis anterior se ha hecho referencia en un par de ocasiones a temas recurrentes de uso tan generalizado que facilitan la misma interpretación en todas las lecturas. Son los *tópoi* ('tópicos') o *loci communes* ('lugares comunes'), según las denominaciones griega y latina de la retórica clásica. Pero hay también metáforas y símbolos heredados de la tradición cultural. Revisemos ahora el análisis del texto a la luz de la información contextual.

En el primer cuarteto menciona el poeta dos elementos naturales, la rosa y la azucena, de un valor simbólico conocido por sus lectores cultos. Al definir ambas flores, escribía Covarrubias en su *Tesoro*:

- En la voz «Rosa»: «Dedicáronla a Venus por su hermosura y por su suave olor, y no sin misterio, porque así como la rosa en breve espacio se marchita, así se pasa el deleite carnal, porque *la rosa es símbolo del placer momentáneo.* Ausonius: «Collige virgo rosas, dum flos novus et nova pubes et memor esto aevum sic properae tuum». Fingen los poetas al principio haber sido la rosa blanca y, queriendo Venus coger una de la zarza, se espinó la mano, y de la sangre que salió della tomó color rojo la rosa».

- En la voz «Azucena»: «La blanca flor del lilio real [...]. Llámase el lilio o azucena, cerca de los poetas, rosa Iunonis; y fingen haber mudado el color cárdeno en blanco con ocasión de que, estando [Juno] durmiendo en el cielo, su marido, Júpiter, le arrimó al pecho unos dicen que a Hércules y otros que a Mercurio, y acudió tanta leche que después se derramó gran cantidad. La que corrió por el cielo se llamó vía láctea, por la mancha blanca que imprimió en él, y la que cayó en tierra acertó a dar sobre los lilios o azucenas, que siendo antes de color roja le mudaron en blanca. [...] *Es el azucena símbolo de la castidad por su blancura y de la buena fama por su olor*».[25]

Obsérvese que Covarrubias, además de proporcionar información cultural sobre ambas flores, en especial de índole mitológica, las identifica como símbolos (rosa =

---

[25] Los subrayados son míos.

placer momentáneo, azucena = castidad-buena fama), cuyo significado coincide con el que tienen en el poema. Ambos símbolos se oponen de la misma manera que parecen significados opuestos las parejas 'honesto-ardiente', 'clara luz-tempestad', 'blanco-enhiesto'. Pero lo que llama la atención es que Garcilaso no los presenta en oposición, sino como complementarios en la misma persona. Aquella a quien aconseja: «coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto», es decir, aprovechad el placer mientras seáis joven. Lo que no es sino una evocación del célebre tópico *Carpe diem* ('Aprovecha el día'), expresado de manera muy semejante en el dístico latino citado por Covarrubias en la definición de 'Rosa':

Collige, virgo, rosas, dum flos novus et nova pubes,
Et memor esto aevum sic properare tuum.

En su edición comentada de la poesía de Garcilaso, el poeta hispalense Fernando de Herrera (1534-1597) recogió completa la oda a la que pertenecen estos versos, atribuida por unos a Ausonio y por otros a Virgilio, y la tradujo. Reproduzco a continuación su versión del dístico:

Coged las rosas vos, que vais perdiendo,
mientras la flor y edad, señora, es nueva,
y acordaos que va desfalleciendo
vuestro tiempo y que nunca se renueva.[26]

Como vemos, el consejo garcilasiano («coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto») es una paráfrasis del latino *Collige, virgo, rosas,* donde se suaviza el apóstrofe al eliminar el vocativo *virgo* y transformar en alusión perifrástica el símbolo *rosas.* Este afán de atenuar la advertencia, que ya hemos notado antes en el análisis del texto, sobre todo a propósito del último terceto, responde a la virtud de la contención que debía observar el cortesano renacentista.

El primer comentarista de la poesía garcilasiana, el humanista Francisco Sánchez de las Brozas, conocido por el Brocense (1523-1600), ya advirtió que para escribir este

---

[26] *Obras de Garci Lasso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera,* Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580. Las anotaciones están recogidas en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* ed. A. Gallego Morell, Madrid, Gredos, 1972, 2.ª ed., p. 373. La cita latina está tomada de *Decimi Magni Avsonii Bvrdigalensis. Opvscula,* ed. R. Peiper, Stuttgart, 1976, p. 411, donde se recoge entre las obras de atribución incierta a Ausonio.

soneto Garcilaso se había inspirado en uno de Bernardo Tasso, cuyo verso inicial es: «*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno*».[27] Durante su estancia en Nápoles, entre 1532 y 1534, Garcilaso había conocido al propio Tasso, y se supone que compuso el soneto en estas fechas, quizás poco antes de su muerte, acaecida en 1536.

Medio siglo después, en 1582, Luis de Góngora escribió otro soneto sobre el mismo tema, inspirándose en ambos antecedentes:

Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;
mientras a caba labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.[28]

La organización del texto es muy semejante al poema de Garcilaso, salvo que el soneto barroco está formado por una sola oración. Por lo demás, la descripción ocupa los cuartetos y en el primer terceto aparecen el consejo y la advertencia, que en Góngora se prolonga hasta el final.

En los cuartetos notamos ya una diferencia importante: Góngora insiste más que Garcilaso en la anáfora que expresa la transitoriedad (lo he subrayado en el texto) y el nexo que utiliza no es perifrástico, como en Garcilaso («en tanto que»), sino de una sola palabra, la cual proporciona una sensación mucho más efímera de lo que va a durar la juventud: «mientras». Los elementos que caracterizan a la persona descrita (cabello,

[27] *Obras del excelente poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez, Catedrático de Rhetórica en Salamanca.* Salamanca, Pedro Lasso, 1574. Véase *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, p. 269.

[28] Góngora, ed. cit., p. 222.

frente = tez, labios y cuello) tienen un valor metonímico semejante referido a la belleza de la juventud y son casi los mismos que en el soneto garcilasiano, y también alguno de los objetos con los cuales se contrastan (oro, lirio, clavel y cristal); pero se acentúan las hipérboles y la idea de la arrogancia asociada a la juventud («con menosprecio», «con desdén lozano»). No hay, en cambio, alusión alguna a la honestidad propia del candor juvenil, siempre apuntada en Garcilaso como contrapeso del ardor y de la posible altivez. El apóstrofe gongorino es directo, sin otro sentido figurado que el aspecto metonímico de «cuello, cabello, labio y frente»; incluso el verbo aparece en sentido literal («goza»), y el tratamiento de confianza (tú) se opone al de respeto empleado por Garcilaso. La advertencia, por último, que tan difuminada resultaba en el soneto renacentista por el efecto generalizador del último terceto, se vuelve de un dramatismo extremado en Góngora con esa degradación progresiva del último endecasílabo («en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada»), potenciada por la construcción «no sólo [...], mas [...]» y por la personalización «tú y ello juntamente», abocada a la desaparición absoluta: «nada». En el soneto barroco no queda, en definitiva, ni el mínimo rastro de la contención que presidía el poema garcilasiano.

Esta contención, tan característica —como se ha dicho— del Renacimiento, es lo que justifica el giro temático del último terceto en el poema de Garcilaso, donde del tópico del *Collige, virgo, rosas* se pasa al de la fugacidad del tiempo (*Tempus fugit*) con carácter generalizador, perdida toda referencia pronominal al interlocutor, y aun tratado con cierto desenfado por medio de la paradoja (mudará-mudanza), que permite desdramatizar el aviso («antes que [...]»).

IX.4.3. *La* dispositio

Ya se dijo antes que la anáfora de los cuartetos organiza la lectura no sólo sintáctica sino también rítmicamente con una pausa transitoria al final del cuarto verso, no en vano de acentuación sáfica, y un ritmo constante de acentuación clásica hasta el verso décimo, una vez concluida la lectura de la proposición principal. Este verso establece una división, marcada por el encabalgamiento con el anterior y el comienzo de la última proposición subordinada; la división es suave, en cambio, como lo prueba la sinalefa de las palabras que hay a ambos lados de la coma («fruto_antes»); no es casual que tanto este verso como el siguiente tengan precisamente acentuación sáfica, porque introducen la segunda pausa del poema, en este caso una pausa sintáctica, que caracteriza el cambio de terceto. El verso decimosegundo tiene una acentuación mixta (sáfico-clásica), de transición entre el ritmo establecido en los versos 10-11 y el clásico que prevalece en los dos últimos.

Veamos ahora que la organización rítmica tiene un sentido muy ligado a la organización del contenido del poema:

- Cuartetos: descripción de la belleza juvenil. El lector puede imaginar que el poeta retrata a una mujer, pero no hay señales lingüísticas que permitan afirmarlo.

- Primer terceto: expresión del tema central del soneto formulado como consejo (tópico del *Collige, virgo, rosas*) y advertencia sobre el paso del tiempo.

- Segundo terceto: atenuación del aviso dramático precedente mediante el tópico del *Tempus fugit.*

La forma de elocución predominante —como ya se dijo en IX.1— es argumentativa.

IX.5. Valoración de la eficacia comunicativa

Garcilaso hizo una versión muy personal del tema del *Collige, virgo, rosas*, probablemente a partir del soneto de Tasso, según ha señalado la crítica erudita. Es muy original el efecto que produce el segundo terceto, desviando la atención del tema central por medio de una reflexión moral sobre la fugacidad del tiempo ya totalmente despersonalizada; pero lo más característico es que la transición de un tópico a otro sea gradual, tanto a través de efectos rítmicos como de enlaces semánticos (en especial, la mención simbólica de la «rosa», la metonimia del «viento helado», que desarrolla la alegoría de la estaciones, y la alusión previa al tema del paso del tiempo, ligada al *Tempus fugit*). Esta transición, y aun el final del segundo terceto, con ese tono despreocupado que se desprende de la paradoja y que contrarresta la seriedad propia del tópico de la fugacidad del tiempo, sirve para desdramatizar el aviso («antes que el tiempo airado / cubra de nieve la hermosa cumbre») que acompaña a la versión amable del *Collige, virgo, rosas,* la cual —como ya subrayé— hace desaparecer el vocativo del apóstrofe y traduce el símbolo *rosas* en la alusión perifrástica «de vuestra alegre primavera / el dulce fruto». Es un *Carpe diem* muy atenuado, muy lejano ideológicamente del soneto que compondrá Góngora cincuenta años después. Esta contención expresiva que caracteriza al poema es la propia del cortesano renacentista que era Garcilaso, a la manera del modelo que describió Baltasar de Castiglione en su célebre tratado traducido por Boscán.

Pero este soneto es asimismo muy característico del Renacimiento por la sensualidad que se desprende de la descripción de la belleza juvenil, tan coherentemente unida al tópico epicúreo escogido como tema del soneto.


LAS OBRAS
DE BOSCAN Y ALGVNAS DE GARCILASSO DELA VEGA REPARTIDAS EN QVATRO LIBROS.
PLVS VLTRA
PLVS VLTRA
CVM PRIVILEGIO IMPERIALI.
CARLES AMOROS

Portada de la primera edición de las obras de Boscán y Garcilaso de la Vega.

X. Las relaciones extratextuales: Contextos histórico, ideológico y social

Este capítulo completa el método de estudio contextual propuesto en el capítulo VIII. Se incorpora aquí, por último, el estudio de las relaciones extratextuales (contextos histórico, ideológico y social). Utilizaremos para este comentario un texto de Cadalso, perteneciente a las *Cartas marruecas*:

CARTA XII

Del mismo al mismo

En Marruecos no tenemos idea de lo que por acá se llama nobleza hereditaria, conque no me entenderías si te dijera que en España no sólo hay familias nobles, sino provincias que lo son por heredad. Yo mismo, que lo estoy presenciando, no lo comprendo. Te pondré un ejemplo práctico, y lo entenderás menos, como me sucede; y si no, lee:

Pocos días ha, pregunté si estaba el coche pronto, pues mi amigo Nuño estaba malo y yo quería visitarle. Me dijeron que no. Al cabo de media hora, hice igual pregunta y hallé igual respuesta. Pasada otra

media hora, pregunté, y me respondieron lo propio. De allí a poco, me dijeron que el coche estaba puesto, pero que el cochero estaba ocupado. Indagué la ocupación al bajar las escaleras, y él mismo me desengañó saliéndome al encuentro y diciéndome:

—Aunque soy cochero, soy noble. Han venido unos vasallos míos y me han querido besar la mano para llevar este consuelo a sus casas; conque por esto me han detenido, pero ya despaché. ¿Adónde vamos?

Y al decir esto, montó en la mula y arrimó el coche.[29]

X.1. La forma de elocución predominante y el tema

El corresponsal que envía esta «CARTA XII» trata de explicar a su interlocutor por medio de una definición y de un ejemplo lo que es la «nobleza hereditaria». Tal es precisamente el tema, y la forma de elocución predominante parece ser en este caso la exposición, que suele considerarse una parte de la argumentación.

X.2. Palabras o expresiones desconocidas

- **pronto** (línea 6): preparado. El *Diccionario de Autoridades*, que se publicó entre 1726 y 1739, unos treinta y cinco años antes de que Cadalso concluyese sus *Cartas marruecas*, recoge la siguiente acepción de 'pronto': «Vale también dispuesto y aparejado para la ejecución de alguna cosa».

- **despachar** (16): resolver, concluir un asunto.

---

[29] José Cadalso, *Cartas marruecas*, ed. Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1984, p. 92.

X.3. La organización del texto

El texto aparece organizado en cuatro párrafos. Sin embargo, desde la primera lectura observamos que en el primer párrafo se anuncia el relato de un ejemplo, que ocupa los tres siguientes, de manera que podemos conjeturar que el texto está organizado en dos partes: de la línea 1 a la 5 y de la 6 a la 17.

• La primera parte estaría formada por tres oraciones:

— 1) «En Marruecos no tenemos idea de lo que por acá se llama nobleza hereditaria, conque no me entenderías si te dijera que en España no sólo hay familias nobles, sino provincias que lo son por heredad» (líneas 1-3).

— 2) «Yo mismo, que lo estoy presenciando, no lo comprendo» (3-4).

— 3) «Te pondré un ejemplo práctico, y lo entenderás menos, como me sucede; y si no, lee» (4-5).

• La segunda parte estaría formada por siete oraciones:

— 4) «Pocos días ha, pregunté si estaba el coche pronto, pues mi amigo Nuño estaba malo y yo quería visitarle» (6-7).

— 5) «Me dijeron que no» (7).

— 6) «Al cabo de media hora, hice igual pregunta y hallé igual respuesta» (7-8).

— 7) «Pasada otra media hora, pregunté, y me respondieron lo propio» (8-9).

— 8) «De allí a poco, me dijeron que el coche estaba puesto, pero que el cochero estaba ocupado» (9-11).

— 9) «Indagué la ocupación al bajar las escaleras, y él mismo me desengañó saliéndome al encuentro y diciéndome:
—Aunque soy cochero, soy noble. Han venido unos vasallos míos y me han querido besar la mano para llevar este consuelo a sus casas; conque por esto me han detenido, pero ya despaché. ¿Adónde vamos?» (11-16).

— 10) «Y al decir esto, montó en la mula y arrimó el coche» (17).

• La novena oración del texto incluye un fragmento en estilo directo, compuesto a su vez por tres oraciones:

—9.1) «Aunque soy cochero, soy noble» (14).

—9.2) «Han venido unos vasallos míos y me han querido besar la mano para llevar este consuelo a sus casas; conque por esto me han detenido, pero ya despaché» (14-16).

—9.3) «¿Adónde vamos?» (16).

X.4. El análisis del texto

X.4.1. *La* elocutio

X.4.1.1. PRIMERA PARTE

X.4.1.1.1. La primera oración

El encabezamiento del texto indica que lo que vamos a leer es una carta. Es lógico, por tanto, que ya en la primera oración del texto hallemos una referencia al receptor, aunque sólo sea desinencial (marcada por la desinencia o morfema verbal de persona): «no me entenderías [*tú*]». Este *tú* es un receptor necesariamente ficticio, con el cual es imposible que cualquier lector se identifique, por la distancia que la frase inicial «En Marruecos no tenemos idea» establece con nosotros, los receptores reales del texto literario. Esa frase inicial agrupa en un *nosotros* a ambos corresponsales (receptor y emisor), considerándolos en el grupo humano de 'habitantes de Marruecos'. Es más, informa de que el autor de la carta no está en su país, sino «por acá» («en España», según dice en la línea 2), desde donde escribe al receptor de Marruecos.

Este distanciamiento permitirá —como veremos— una perspectiva singular del asunto que trata la carta, la «nobleza hereditaria»: la del extrañamiento. Esta perspectiva viene dada, en especial, por el origen geográfico y cultural del emisor (y del receptor), que observa y comenta el asunto mencionado con curiosidad, pero también con una aparente ingenuidad o ignorancia de las circunstancias que han originado la «nobleza hereditaria».

Esta primera oración presenta el tema de la carta y emplea ya en dos ocasiones la técnica del extrañamiento, al reconocer: «En Marruecos *no tenemos idea* de lo que por acá se llama nobleza hereditaria», y luego: «conque *no me entenderías* si te dijera [...]». La segunda proposición aparece como una consecuencia de la anterior gracias al nexo «conque» y, a su vez, contiene otra proposición condicional que está organizada en dos periodos por medio de la estructura «no sólo [...], sino». Estas composiciones en dos tiempos, denominados 'prótasis' y 'apódosis', contribuyen a ponderar por lo general el valor semántico de las apódosis, como aquí sucede con la hipérbole «provincias que lo son [nobles] por heredad», pero además pondera el sentido de extrañamiento, porque el corresponsal parece reconcer como normal que haya «familias nobles» y no, en cambio, que haya «provincias» enteras que sean nobles «por heredad». En esta ocasión, pues, la apódosis resulta doblemente correctiva, porque enfatiza la hipérbole y simultáneamente la sensación de sorpresa y extrañamiento.

La referencia pronominal (*lo*) al adjetivo «nobles», que podemos considerar un zeúgma, obliga al lector a reflexionar sobre la referencia misma y a relacionarla con «provincias» y «por heredad», que son las que distinguen la nobleza de acá de las «familias nobles» de otros lugares, tal vez del mismo Marruecos. La diferencia no radica tan sólo en el concepto de 'nobleza' (acá, «hereditaria» o «por heredad») sino también en la cantidad de nobles a la que se refiere la metonimia «provincias».

X.4.1.1.2. La segunda oración

La segunda oración se inicia con un recurso que la retórica clásica definía como uno de los tipos de prueba característico de la argumentación: el testimonio personal de lo que afirma, para aportar mayor credibilidad: «lo estoy presenciando». No está expresado, en cambio, en el núcleo de la oración, sino en una subordinada adjetiva que modifica al sujeto: «Yo mismo, que lo estoy presenciando [...]». En realidad, parece que refuerza la actitud del sujeto, porque lo que le sucede («no lo comprendo») contrasta precisamente con lo que hace («lo estoy presenciando»). Sabemos que en oraciones semejantes no es necesaria la presencia explícita del sujeto *yo*, y mucho menos con ese adjetivo pleonástico «mismo»; hubiera bastado con la desinencia verbal de primera persona, aunque eso habría requerido una construcción sintáctica distinta, dado que el antecedente del relativo «que» no es otro que el pronombre personal «yo».

Tal vez las proposiciones tendrían que haber aparecido coordinadas, ya fuera como copulativas:

—Lo estoy presenciando y no lo comprendo,

ya como adversativas:

—Lo estoy presenciando, pero no lo comprendo.

Quizás también habría sido posible esta construcción:

—Aunque lo estoy presenciando, no lo comprendo.

Pero lo cierto es que de ninguna de esas maneras se vería intensificado como en el original el contraste paradójico entre el testimonio y la sorpresa, que abunda en la sensación de extrañamiento antes comentada.

X.4.1.1.3. La tercera oración

Asimismo, la tercera oración, que introduce el relato del ejemplo, insiste en la técnica del contraste paradójico. Es sabido que un ejemplo ayuda a explicar cualquier cosa de forma más sencilla que con una simple exposición: «Te pondré un ejemplo práctico», dice el corresponsal, y el lector bien puede suponer que no es otro el objeto del ejemplo sino que el receptor comprenda mejor lo que es la «nobleza hereditaria» en España. Sin embargo, a continuación sentencia lo opuesto de lo que cabría esperar: «y lo entenderás menos», de nuevo reforzado por el testimonio personal: «como me sucede».

A estas alturas del texto ya se imaginará el lector que el extrañamiento está hiperbolizado con fines humorísticos, así que la ininteligibilidad que se le atribuye al concepto español de «nobleza herederitaria» es, en realidad, lo contrario: que se entiende *demasiado* bien. Tanto empeño en dejar patente la sorpresa y la incomprensión resulta, en definitiva, irónico y, por ende, crítico: «y si no, lee». Comprobémoslo con la lectura del ejemplo.

X.4.1.2. SEGUNDA PARTE

El ejemplo está relatado en primera persona del singular por un narrador que es obviamente identificable con el emisor de la carta. Podemos considerarlo, pues, otro testimonio personal, en tanto que supone un desarrollo narrativo de esta técnica retórica, a la que ya se recurrió en la primera parte con el mismo afán de subrayar el extrañamiento y la actitud atónita del corresponsal. Es una anécdota chistosa, compuesta por breves intervenciones sucesivas del protagonista y algún otro personaje, narradas en estilo indirecto, salvo una que se reproduce en estilo directo. Hay, por lo demás, escasísima acción y un solo personaje definido, el cochero, que es el personaje central de la anécdota.

Las oraciones de las que está formada esta segunda parte están organizadas de manera que las cinco primeras componen una acumulación de acciones reiteradas, que provocan la intervención del protagonista y la respuesta del cochero, lo que se relata en las dos últimas oraciones. Consideraré, pues, la anécdota dividida en estas dos fases:

— de la línea 6 a la 11 (oraciones 4-8)

— y de la línea 11 al final (oraciones 9-10).

X.4.1.2.1.

Lo primero que se manifiesta en la anécdota es que se trata de una acción reciente: «Pocos días ha». Esta referencia temporal refuerza la sensación de verosimilitud que proporcionan el relato en primera persona y la alusión a un personaje conocido por el receptor de la carta (y por el lector de la obra): Nuño. Es precisamente el estado ocasional de Nuño («mi amigo Nuño estaba malo y yo quería visitarle») lo que origina la acción: «pregunté si estaba el coche pronto». Tal pregunta obtiene una respuesta negativa de un personaje colectivo indefinido, a quien tan sólo conoce el lector por la desinencia verbal (ellos «dijeron que no»). No es preciso identificar a este personaje colectivo, porque es tan sólo un nexo literario entre el *yo* que narra y el personaje verdaderamente interesante de la anécdota, el cochero.

Las dos oraciones siguientes reproducen el mismo esquema retórico:

— pregunta formulada por el narrador testigo

+

— respuesta negativa del personaje colectivo.

La reiteración de acciones semejantes, que retardan la resolución del problema, consigue dejar en suspenso al lector en espera del desenlace, que se produce en la segunda fase con la intervención del cochero, la cual remite de nuevo temáticamente al comienzo de la carta

La octava oración es la que abre las posibilidades de desarrollo narrativo, bloqueado en las anteriores. Sin embargo, se mantiene la estructura bimembre con oposición entre un periodo y otro:

Primer periodo	**Segundo periodo**
pregunté si estaba el coche pronto	Me dijeron que no
hice igual pregunta	y hallé igual respuesta
pregunté	y me respondieron lo propio
me dijeron que el coche estaba puesto	*pero* que el cochero estaba ocupado

El primer periodo ofrece un resultado positivo, aunque el segundo presenta un nuevo inconveniente, que tal vez no es nuevo en realidad, sino el verdadero inconveniente desde el principio: «el cochero estaba ocupado». La situación es paradójica. Parece obvio que el narrador es jerárquicamente superior al cochero, a quien tiene contratado para que le obedezca y ejerza su oficio; según la anécdota, en cambio, el primero se ve obligado a esperar a que el cochero *despache* sus ocupaciones.

X.4.1.2.2.

Hasta el momento las intenciones de llevar a cabo la voluntad del narrador se habían visto frustradas por las respuestas negativas de un personaje colectivo indefinido. No hay más que alguna acción encubierta detrás de las preguntas y respuestas estudiadas: «el coche estaba puesto», había sido preparado, aunque el cochero todavía estuviera ocupado. En la siguiente oración (líneas 11-16) también descubrimos un par de acciones: el narrador baja las escaleras (11) y el cochero le sale «al encuentro» (12). Pero ambas acciones sirven tan sólo para escenificar lo más importante de la anécdota: el diálogo. La anécdota se justifica por lo que dicen los personajes más que por lo que hacen. Claro que lo que dicen ayuda a interpretar su conducta, su manera de comportarse.

Pero obsérvese que las preguntas del narrador al personaje colectivo indefinido y las respuestas correspondientes se relatan en estilo indirecto, mientras que el diálogo mantenido entre el narrador y el cochero incorpora el estilo directo para reproducir la respuesta de este último:

> —Aunque soy cochero, soy noble. Han venido unos vasallos míos y me han querido besar la mano para llevar este consuelo a sus casas; conque por esto me han detenido, pero ya despaché. ¿Adónde vamos?

Esta respuesta abunda en el uso de la paradoja, llevada esta vez a extremos hiperbólicos, no sólo por la contradicción social que supone que un noble trabaje de cochero, sino también porque un cochero tenga «vasallos» que acudan a besarle la mano.

Sin embargo, lo verdaderamente paradójico es la actitud del cochero, digna de un noble poderoso, porque, siendo cochero, adopta una perspectiva superior (desde arriba en la pirámide social) para contemplar a sus «vasallos» y, con mentalidad patriarcal, entiende que permitirles que le besen la mano es para ellos un «consuelo», revelador de su magnanimidad como «señor». Y no contento con mostrarse así ante sus «vasallos», sale al encuentro del narrador en actitud altanera —él, que es un criado del corresponsal marroquí— para decirle: «[...] ya despaché. ¿Adónde vamos?».

¿En qué consiste la paradoja? En la inversión radical de los papeles sociales que corresponden al cochero y al amo. No se olvide, en cambio, que este último es extranjero, lo cual permite que sea situado en esa posición de extrañamiento mencionada en numerosas ocasiones a lo largo del comentario: la perspectiva del narrador atónito ante la conducta del cochero, que sirve a su vez de ejemplo anecdótico para explicar a su compatriota de Marruecos lo que es la «nobleza hereditaria» en España.

El cochero, como es «noble», despacha sus ocupaciones antes de atender a su amo («¿Adónde vamos?»). Y sólo entonces la acción pasa a primer plano por delante del diálogo, para precipitar el final: la referencia a la intervención del cochero en la última oración («al decir esto») queda subordinada a las acciones de montar en la mula y arrimar el coche (línea 17).

X.4.2. *Texto y contexto*

El texto que comentamos pertenece a las *Cartas marruecas*, de José Cadalso (1741-1782). La obra fue escrita entre 1768 y 1774 y se publicó póstumamente en 1789 en un periódico importante de la época, el *Correo de Madrid o de los ciegos*; cuatro años más tarde fue editada en forma de libro por uno de los impresores más célebres de su tiempo, el madrileño Antonio de Sancha. La obra es un conjunto de noventa cartas apócrifas que «tratan del carácter nacional», según se lee en la introducción, con un propósito crítico y están escritas supuestamente por tres personajes ficticios.[30] La mayoría de las cartas se atribuyen a un joven marroquí, llamado Gazel, que viaja por España y otros lugares de Europa para conocer las costumbres occidentales y, en especial, las españolas; el receptor de esas cartas es su ayo Ben-Beley, que en ocasiones le responde desde Marruecos. El tercer corresponsal es Nuño, un amigo español de Gazel.

El género epistolar alcanzó celebridad en el siglo XVIII con motivo de la publicación de las *Cartas persianas* (1721), del barón de Montesquieu. Era característico que tuviera intención crítica y que los corresponsales ficticios fueran de origen exótico (persas o marroquíes, en estos casos), lo que proporcionaba a la obra cierto grado de imparcialidad. Este género, por lo demás, ha sido relacionado posteriormente con los orígenes del ensayo y del periodismo crítico.

---

[30] Cadalso, ed. cit., pp. 47 y 48.

Regresemos ahora al comentario, una vez documentados sobre la procedencia del texto. Obsérvese en primer lugar que, bajo el rótulo de «CARTA XII», figura la indicación siguiente: «Del mismo al mismo», que quiere decir: de Gazel a Ben-Beley. Se explica así que Gazel utilice desde la primera línea el plural «tenemos», que se refiere a los marroquíes en general, pero de manera más inmediata a su ayo y a él. También se comprende ahora mejor el uso que hace Cadalso de la técnica del extrañamiento, una vez que sabemos que los personajes son ficticios y que esa falta de entendimiento de lo que es la nobleza hereditaria en España no es, en realidad, sino una ironía.

Cadalso criticó a la nobleza en las *Cartas marruecas* sobre todo por su ociosidad, lo mismo que hicieron otros ilustrados. Aquí, en cambio, el noble no es criticado por su inutilidad social sino por su orgullo clasista, que se refleja incluso en esa mentalidad patriarcal tan propia de la aristocracia dieciochesca, tan propia en definitiva del despotismo ilustrado. Ya se hizo notar más arriba que los «vasallos» no van a besar la mano de su *señor* en señal de humildad, sino que, según lo interpreta el cochero, lo hacen «para llevar este consuelo a sus casas». ¿Qué consuelo es ése? ¿Tener la ocasión de besar la mano de su señor, que es en realidad un criado que ni siquiera tiene casa? No hay consuelo alguno excepto para el cochero, que se hace la ilusión de conservar su posición social («Aunque soy cochero, *soy noble*») por medio de esa ceremonia del besamanos. Tan paradójico es que el cochero se considere noble, como que sus «vasallos» tengan «sus casas» y él no.

Pero ¿cuál es entonces el objeto de crítica? La figura de ese aristócrata arruinado que, aun trabajando de criado, como el cochero de la carta, pretende conservar su orgullo clasista y se arroga actitudes propias de la alta nobleza de la época, como el paternalismo característico del despotismo ilustrado.

Este cochero es en cierto modo un antecedente de esos tipos que tan populares se harán en la literatura costumbrista de la primera mitad del siglo XIX, porque representa a un conjunto de individuo, que ya en la literatura de los Siglos de Oro había sido objeto de numerosas sátiras: los hidalgos. Sin embargo, su conducta ha cambiado con respecto a los siglos precedentes. En la segunda mitad del siglo XVIII ya no está tan mal visto por la sociedad que el hidalgo trabaje, pero Cadalso hiperboliza hasta tal punto su miseria que lo convierte en criado de un viajero marroquí. ¿Acaso hubiera sido posible que hiciese lo mismo el escudero del tratado III del *Lazarillo*?

X.4.3. *La* dispositio

El texto comentado aparece organizado como un todo compacto. Si bien al primer vistazo se hallan cuatro párrafos, lo cierto es que unos están integrados en otros o coordinados entre sí. En X.3 conjeturamos que, dado que el relato de la anécdota (líneas 6-17) se anunciaba en el primer párrafo, el texto parecía dispuesto en dos partes: la exposición del tema y el ejemplo. Obsérvese, en cambio, que el primer párrafo acaba con un signo de dos puntos precedido del verbo «lee», de manera que el ejemplo que sigue a continuación bien puede considerarse en bloque como una especie de complemento directo de «lee». Así se manifiesta la integración sintáctica del ejemplo en el primer párrafo del texto.

Dentro del ejemplo vemos también que los tres párrafos que lo componen aparecen sintácticamente relacionados. Ya se indicó que el tercer párrafo está subordinado a la última proposición del segundo, como complemento directo del núcleo de predicado «diciéndome». Asimismo, el cuarto párrafo se abre con un nexo coordinante («Y al decir esto [...]»), que lo une al párrafo segundo, es decir, al discurso narrativo.

El texto es, pues, un bloque interrelacionado. Pero ¿con qué finalidad está organizado así? ¿Cuál era la intención del autor?

X.5. Valoración de la eficacia comunicativa

Ya se dijo al principio que el corresponsal trata de explicar a su interlocutor Ben-Beley lo que es la nobleza hereditaria en España y para ello se vale de un ejemplo. Pero, de acuerdo con el punto de vista de Gazel, este concepto es ininteligible para los marroquíes, incluso para él, que visita España estudiando las costumbres de sus habitantes y su historia, ayudado por su amigo Nuño. Cadalso recurre así al extrañamiento para distanciarse de la situación y de los lectores, a lo que contribuye también la ironía misma de presentar como ininteligible lo que en realidad critica: el orgullo clasista todavía característico de los hidalgos de su tiempo.

Apéndice

Esquema de análisis de textos narrativos

❑ 1. La *inventio*: Determinación del tema. Explíquese la relación del tema con el título.

❑ 2. La *dispositio*: Estudio de la organización del texto: Las secuencias narrativas (exposición, desarrollo, clímax y desenlace [final cerrado o abierto]) y clasificación de personajes (principales / secundarios).

❑ 3. Análisis e interpretación crítica del texto:

- 3.1. La *elocutio*: Análisis de las técnicas narrativas utilizadas:
  - 3.1.1. El orden: ¿Se respeta el orden cronológico de los hechos? ¿Se inicia la historia desde el comienzo o *in media res*? Estúdiese el empleo de la retrospección y de la anticipación.
  - 3.1.2. La duración y el ritmo: Estúdiese la relación entre el tiempo ficticio y el tiempo real. Función de la elipsis (saltos en el tiempo), las pausas (descripciones estáticas, intervenciones del narrador) y las equivalencias temporales (estilo directo, monólogo interior, corriente de conciencia). La técnica del suspenso.
  - 3.1.3. Punto de vista del narrador, perspectivismo y focalización. Narrador y narratario.

- 3.2. Texto y contexto:
  - 3.2.1. Relaciones intertextuales: el contexto cultural.
  - 3.2.2. Relaciones extratextuales: contextos histórico, ideológico y social.

❑ 4. Interpretación de la intención del texto, valorando su eficacia comunicativa.

Esquema de análisis de textos dramáticos

❑ 1. La *inventio*: Género dramático: tragedia, comedia, drama, teatro menor (entremés, sainete, etc.). ¿Cuál es el asunto de la obra? Explíquese la relación del asunto con el título.

❑ 2. La *dispositio*: estudio de la organización del texto:

- 2.1. Organización formal: actos, jornadas, partes. ¿Hay división en escenas? Mo-vimiento de personajes: ¿cuántos intervienen en cada escena? Si no hay división escénica, estúdiese la organización escénica implícita en el texto a través del movimiento de personajes (entradas, salidas).

- 2.2. Teatro en verso: organización métrica. Correspondencia de las formas estróficas y la clase de contenido (*véase*: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*).

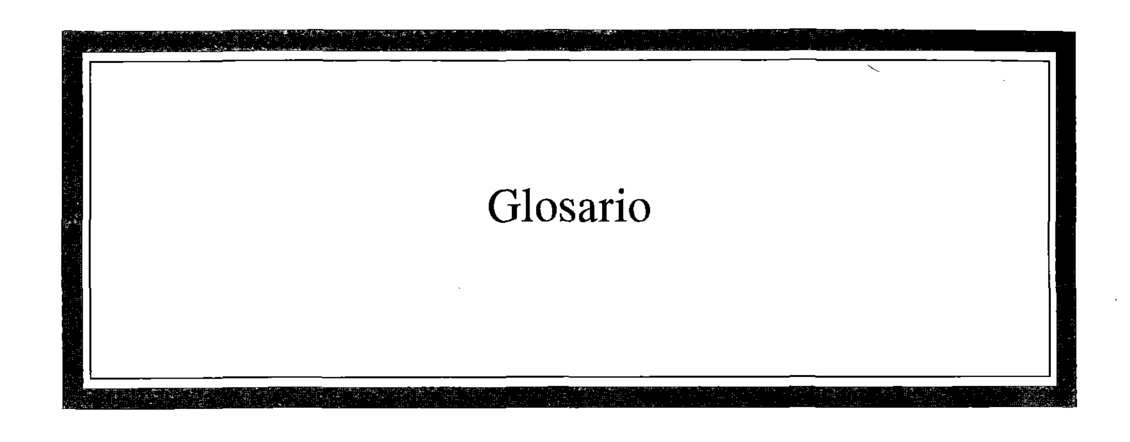
- 2.3. Organización del contenido: exposición, incidentes o complicaciones, nudo o clímax y desenlace.

❑ 3. Análisis e interpretación crítica del texto:

- 3.1. La *elocutio*: análisis de las técnicas dramáticas utilizadas:
  - 3.1.1. Los personajes: clasificación (principales y secundarios; planos y esféricos; individuales y colectivos; protagonista y antagonista). Función del coro, si lo hubiere. ¿Hay personajes caracterizados por su lenguaje? Personajes simbólicos.
  - 3.1.2. Tipos de diálogo: dúos, tríos, cuartetos y múltiples. El pensamiento de los personajes: monólogos. La implicación del público: los apartes. El diálogo y la acción dramática: el ritmo de la acción (cambios de escena, combinación de diálogos y monólogos y desarrollo de la acción).
  - 3.1.3. Las unidades dramáticas: tiempo lugar y acción.
  - 3.1.4. El decoro. La justicia poética.

- 3.2. Texto y contexto:
  - 3.2.1. El teatro como acto de comunicación. Estudio de los elementos de la comunicación en el hecho teatral: grados de emisión (autor, actor, personaje), grados de recepción (espectador, actor personaje), mensaje y asunto. El teatro como acto de habla: asunto e intención (ilocución y perlocución). El *feed back*.
  - 3.2.2. El teatro como espectáculo: las indicaciones del autor (acotaciones explícitas e implícitas). Tipos de indicación (aspecto, movimientos y actitudes de los personajes; decoración, efectos especiales, iluminación, sonido, etc.)
  - 3.2.3. Relaciones intertextuales: contextos culturales (autor y espectador).
  - 3.2.4. Relaciones extratextuales: contextos histórico, ideológico y social (autor y espectador).

❑ 4. Interpretación de la intención del texto, valorando su eficacia comunicativa.



Glosario

ALEGORÍA: Figura retórica que, por medio de varias metáforas consecutivas, va traduciendo el plano real a un plano figurado. En las argumentaciones tiene por lo general una función demostrativa. En el siguiente ejemplo obsérvese que la escena de caza entre el halcón y la garza es una alegoría de *la caza de amor* entre el amante y la amada:

Halcón que se atreve
con garza guerrera,
peligros espera.
Halcón que se vuela
con garza a porfía,
cazarla quería
y no se recela.
Mas quien no se vela
de garza guerrera,
peligros espera.
La *caza de amor*
es de altanería:
trabajos de día,
de noche dolor.
Halcón cazador
con garza tan fiera,
peligros espera.

(Gil Vicente)

ALITERACIÓN: Figura retórica que consiste en el empleo de una serie de palabras en las cuales se repiten los mismos sonidos, con el objeto de producir alguna armonía imitativa. Ejemplo:

En el *s*ilencio *s*ólo *s*e e*s*cuchaba
un *s*u*s*urro de abeja*s* que *s*onaba

(Garcilaso de la Vega)

ALUSIÓN PERIFRÁSTICA o **Circunloquio**: Figura retórica que consiste en expresar por medio de un rodeo de palabras algo que

hubiera podido decirse con menos o con una sola. El siguiente ejemplo alude a Jesucristo:

Aquél sólo me encomiendo,
Aquél sólo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo
el mundo no conoció
su deidad.

(Jorge Manrique)

ANADIPLOSIS: Figura retórica que consiste en comenzar una frase con el mismo sintagma con el que ha concluido la frase anterior. Ejemplo:

Toma y toma la llave de Roma,
porque en Roma hay una *calle*,
en la *calle* hay una *casa*,
en la *casa* hay una *alcoba*,
en la *alcoba* hay una *cama*,
en la *cama* hay una *dama*,
una *dama* enamorada [...]

(Rafael Alberti)

ANÁFORA: Figura retórica que consiste en repetir deliberadamente palabras o conceptos al comienzo de frases análogas. Suele cumplir la función de organizar el texto; además, la reiteración característica de la anáfora impone un ritmo que tiene valor mnemotécnico. Ejemplo:

Para vivir me basta desearos,
para ser venturoso, conoceros;
para admirar el mundo, engrandeceros,
y *para* ser Eróstrato, abrasaros.

(Lope de Vega)

ANALOGÍA: Argumento que establece un paralelismo entre los hechos en que se fundamenta una argumentación y otros hechos semejantes. [*Véase* **Estructuras de textos argumentativos**].

ANTAGONISTA: Personaje que se opone a la acción del protagonista en una obra literaria.

ANTICIPACIÓN o ***Flash forward***: Técnica narrativa que sirve para romper el orden lineal del relato y presentar sucesos que anticipan lo que va a suceder más adelante. Contribuye a crear en el lector una sensación de suspenso (del inglés *suspense*).

ANTÍTESIS o **Contraste**: Figura retórica que consiste en contraponer una frase o una palabra a otra contraria en significación. Ejemplo:

Ya no es *ayer*; *mañana* no ha llegado.

(Francisco de Quevedo)

ANTONIMIA: Significación contraria de dos vocablos. Ejemplo:

justicia / arbitrariedad.

APÓCOPE: Supresión de una o varias letras al final de una palabra. Ejemplo:

primer*o* / primer,
san*to* / san.

APÓSTROFE o **Invocación**: Exclamación o pregunta dirigida a un ser animado o inanimado, presente o ausente, real o imaginario. Ejemplo:

¡Oh, dime, *noche* amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños [...]!
(Antonio Machado)

ARGUMENTO DE AUTORIDAD: Cita de textos prestigiosos o referencia a la opinión de personajes ilustres, utilizada para apoyar una argumentación. [*Véase* **Estructuras de textos argumentativos**].

ASÍNDETON: Figura retórica que consiste en omitir conjunciones que funcionan como nexos entre sintagmas o proposiciones, de manera que aparezcan yuxtapuestos y se organice la lectura del texto por acumulación sucesiva de datos. Ejemplo:

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que debo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de celo,
de odio, de esperanzas, de recelo.
(Fray Luis de León)

CALAMBUR: Juego de palabras que se produce cuando las sílabas de una o más palabras, agrupadas de otro modo, sugieren un sentido distinto del original. Ejemplos:

A este Lopico, *lo pico*
(Luis de Góngora)

Diamantes que fueron antes
de amantes de su mujer
(Conde de Villamediana)

CAMPO LÉXICO o **Familia de palabras**: Conjunto de palabras asociadas por su procedencia. [*Véanse* **Primitivos** y **Derivados**].

CIRCUNLOQUIO: *Véase* **Alusión perifrástica**.

COMPARACIÓN o **Símil**: Figura retórica que presenta la relación de semejanza entre dos ideas, siempre con un nexo explícito: *como, igual que, parecen*, etc. Ejemplos:

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen *como los peces*.
(Federico García Lorca)

Cual oro era el cabello ensortijado
(Fernando de Herrera)

CONNOTACIÓN: Valores o matices semánticos que, según el contexto, sugieren las palabras, además de su significado literal. También suele denominarse 'sentido figurado'. Obsérvese que la palabra *arquitectura* mantiene su significado literal en la expresión «Acabo de leer un tratado de *arquitectura* clásica», y sin embargo adquiere un valor connotativo en los siguientes versos de Lope de Vega:

Esta cabeza, cuando viva, tuvo
sobre la *arquitectura* de sus huesos
carne y cabellos, por quien fueron presos
los ojos que, mirándola, detuvo.

CONTRASTE: *Véase* **Antítesis**.

CORRELACIÓN o **Recopilación**: Correspondencia de varios elementos repartidos en diferentes partes del texto, recogidos en grupo generalmente al final. Ejemplo:

No destrozada nave en *roca dura*
tocó la playa más arrepentida,
ni pajarillo de la *red* tendida
voló más temeroso a la espesura;
bella ninfa la planta mal segura
no tan alborotada ni afligida
hurtó de verde *prado*, que escondida
víbora regalaba en su verdura,
como yo, Amor, la condición airada,
las rubias trenzas y la vista bella
huyendo voy, con pie ya desatado,
de mi enemiga en vano celebrada.
Adiós, ninfa cruel; quedaos con ella.
Dura roca, red de oro, alegre *prado*.

(Luis de Góngora)

CORRIENTE DE CONCIENCIA (del inglés *stream of conciousness*): Técnica narrativa que consiste en presentar directamente lo que pasa por la mente de un personaje, tal como se produce el libre fluir del pensamiento, sin intervención del narrador y sin la lógica gramatical con que suele ordenarse el discurso escrito estándar. [*Véanse* también **Estilo indirecto libre** y **Monólogo interior**]. Ejemplos:

«[...] siempre me acordaré de esos deliciosos tés que tomábamos juntos estupendos bollitos con pasas y frambuesas con barquillos que adoro bueno ahora queridísima Perrillita no dejes de escribirme pronto afectuosos se le olvidó saludos a tu padre y también al capitán Grove con cariño tuya affma x x x x no parecía nada casada sólo como una muchacha él era años mayor que ella corazoncito me quería muchísimo cuando bajó el alambre con el pie para que yo pasara por encima a la corrida en La Línea cuando le dieron la oreja a aquel matador Gómez las ropas que tenemos que ponernos quién las inventaría esperando que una suba por la cuesta de Killiney luego por ejemplo en ese pícnic toda encorsetada no se podía hacer maldita la cosa así en una multitud correr o saltar para quitarse de enmedio por eso tenía miedo yo cuando ese otro viejo toro feroz empezó a atacar a los banderilleros con las fajas y las 2 cosas en los gorros y esos brutos de hombres gritando *bravo toro* claro que las mujeres eran iguales de malas con sus bonitas mantillas blancas destripando todas las entrañas a esos pobres caballos en mi vida había oído tal cosa [...]»

(James Joyce, *Ulises*,
trad. José María Valverde)

«El destino fatal. La resignación. Estar aquí quieto el tiempo que sea necesario. No moverse. Aprender a estar mirando un punto de la pared hasta ir, poco a poco, concentrándose en un vacío sin pensamiento. Relajación autógena. Yoga. Estar tendido quieto. Tocar la pared despacio con una mano. Relax. Dominar la angustia. Pensar despacio. Saber que no pasa nada grave, que no hay más que esperar en silencio, que no

puede pasar nada grave, hasta que el nudo se deshaga igual que se ha hecho. Estar tranquilo. Sentirse tranquilo. Llegar a encontrar refugio en la soledad, en la protección de las paredes. En la misma inmovilidad. No se está mal. No se está tan mal [...]»

(Luis Martín Santos)

DECORO: En teatro, adecuación entre el discurso y la acción. «Es una absoluta perversión del decoro escénico —decía el escritor inglés Goldsmith a mediados del siglo XVIII— cuando vemos a una obesa actriz tratando de convencer al público de que se está muriendo de hambre».

DEIXIS: Señal que sirve para indicar espacio o tiempo. Suelen cumplir esta función los demostrativos y los adverbios de lugar y de tiempo.
Son frecuentísimas las deixis de localización: «Abrí el cajón y no había *allí* nada»; el adverbio se refiere, desde luego, al lugar donde no había nada: el cajón. Una expresión como «en *aquel* tiempo» remite a una época pasada, tal vez incluso lejana; algo semejante ocurre con los demostrativos que aparecen en la siguiente rima de Bécquer:

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
Pero *aquellas* que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha al contemplar;
aquellas que aprendieron nuestros nombres,
ésas... ¡no volverán!

DENOTACIÓN: Significación literal de las palabras.

DERIVACIÓN: Juego de palabras del mismo campo léxico, que se distinguen por los morfemas. Ejemplos:

y a solas pasa su vida
ni *envidiado* ni *envidioso*

(Fray Luis de León)

Caminante, no hay *camino*,
sino estelas en la mar.

(Antonio Machado)

DERIVADO: Vocablo que procede de otro mediante la adición, supresión o intercambio de morfemas. Ejemplo:

cuaj*o* / cuaj*ar*,
dolor / dolor*osamente*.

DIÉRESIS: Licencia métrica que consiste en separar las vocales de un diptongo para contarlo como si fueran dos sílabas distintas. Ejemplo:

un torrente es su barba impetüoso
(un-to-rren-te_es-su-bar-ba_im-pe-*tü*-*o*-so)

(Luis de Góngora)

DILOGÍA: *Véase* **Equívoco**.

EJEMPLO (*exemplum*): Narración que sirve para ilustrar una enseñanza. Durante la

Edad Media se hicieron numerosas recopilaciones de *exempla,* que eran utilizadísimas en los sermones como relatos aleccionadores.

ENCABALGAMIENTO: Acción que se produce cuando el sintagma que comienza en un verso excede sus límites y continúa en el siguiente o siguientes versos.

Se considera **suave** cuando la segunda parte del sintagma dividido ocupa todo el verso siguiente, como en el siguiente ejemplo:

> Yo fatigo sin rumbo *los confines*
> *de esta alta y honda biblioteca ciega*
> (Jorge Luis Borges)

Y se considera **abrupto** cuando el sintagma dividido termina antes de que acabe el verso siguiente, como en estos versos de Garcilaso de la Vega:

> una ninfa *del agua* do moraba
> *la cabeza sacó*; y el prado ameno [...]

ENUMERACIÓN: Figura retórica que consiste en referir rápidamente varias ideas o distintas partes de un conjunto con intención descriptiva o sintetizante. En textos argumentativos tiene una función demostrativa, al acumular datos que apoyan la idea principal o las secundarias. Ejemplo:

> No lejos de los charcos incapaces
> [de guardar una nube,]
> unos ojos perdidos,
> una sortija rota
> o una estrella pisoteada.
> (Rafael Alberti)

EPANADIPLOSIS: Es una figura retórica que consiste en comenzar y terminar una frase con la misma palabra. Ejemplo:

> *Fuera* menos penado si no *fuera*
> *nardo* tu tez para mi vista, *nardo*.
> (Miguel Hernández)

EPÍTETO: Adjetivo que designa una cualidad inherente al objeto a que se aplica, con función principalmente expresiva. Ejemplo:

> relumbra fuego *ardiente*
> (Fray Luis de León)

EQUÍVOCO o **Dilogía**: Juego de palabras consistente en el empleo de vocablos de doble sentido. Ejemplo:

> Algún día los *hierros*
> de tus balcones
> presenciaron a solas
> *yerros* mayores.
> (Canción popular)

ESTILO INDIRECTO LIBRE: Técnica narrativa que sirve para reproducir las palabras o los pensamientos de los personajes integrándolos en el relato. Pueden llegar a quedar deliberadamente confundidos en un conjunto global el plano de la narración con los estilos del diálogo y lo que piensan los personajes. [*Véanse* también **Corriente de conciencia** y **Monólogo interior**]. Ejemplo:

> «La sentí apartarse, darme la espalda, good night sweet prince, good night, little thing, le acaricié apenas la espalda,

el culito, la abandoné al sueño o al insomnio, como siempre después de tanta palabra la deseaba pero sabía que esa noche sólo encontraría un mecanismo resignado, todo menos eso, go to sleep sweet prince, realmente están chalados con sus fósforos, pensar que en Biafra, pero no, che, te vas a desvelar y Lonstein con sus dioses del camino, algo no anda, hermano, pude quedarme en casa y escuchar *Prozession*, por qué seguirle la onda a Marcos, están locos, no me metás el pelo en los ojos, Ludlud, oh perdón, dormía y soñé algo, no seas tonta, me gusta tu pelo, dormí, olvidate, sí, Andrés, sí».

(Julio Cortázar)

ESTILOS DEL DIÁLOGO: Manera de reproducir los diálogos de los personajes de un texto narrativo:

Estilo directo: el narrador cita literalmente el diálogo de los personajes. Ejemplo:

«—Gregorito, cuando me muera, ¿te acordarás de mí?
—Sí, tío.
—Cuando descubras algo, cuando seas un gran hombre, no dejes de nombrarme, hijo, ni de decir que yo fui tu maestro. ¡Mira no vayas a olvidarte de mí!»

(Luis Landero)

Estilo indirecto: el narrador cuenta lo que dicen los personajes por medio de proposiciones sustantivas de objeto directo. Ejemplo:

«Y don Quijote rogó a Pedro le dijese qué muerto era aquél y qué pastora aquélla».

(Miguel de Cervantes)

ESTRUCTURAS DE TEXTOS ARGUMENTATIVOS: Principalmente se utiliza el esquema clásico de argumentación:

- Exposición de la idea principal.
- Demostración mediante argumentos.
- Conclusión.

La demostración puede estar compuesta, a su vez, de varias fases:

- Hechos o ideas en los que se fundamenta.
- Consecuencias.
- Refutación de otras opiniones.
- Argumentos de autoridad.
- Analogías.
- Ejemplos.

Conviene tener presentes otros esquemas expositivos como los siguientes:

— Estructura **analítica** o **deductiva**: se parte de una idea inicial (hipótesis), que es desarrollada a continuación para demostrarla con datos.

— Estructura **sintetizante** o **inductiva**: de una serie de consideraciones o datos, se extrae la idea final.

— Estructura **paralela**: no pretende sacar conclusiones ni demostrar hipótesis, sino manifestar de forma encadenada ideas indiscutibles (verdaderas o falsas), que no están subordinadas unas a otras por su contenido.

ESTRUCTURA BIMEMBRE: Paralelismo sintáctico de dos sintagmas unidos por un nexo. Ejemplo:

infame turba de nocturnas aves
Adj.+ Sust. + [*de*] + Adj. + Sust.

(Garcilaso de la Vega)

ESTRUCTURAS NARRATIVAS: Conjunto de elementos independientes que constituyen un relato, ordenados en una secuencia temporal.

— Estructura **temporal progresiva** o ***ab ovo***: se relatan los hechos desde el principio hasta el final, ordenados cronológicamente.

— ***In medias res***: el relato comienza en uno de los momentos principales de tensión y, a partir de ahí, la historia se narra progresiva o regresivamente (haciendo referencias al pasado).

— Estructura **regresiva** o ***in extremas res***: el relato comienza en el momento del desenlace y, mediante retrospecciones, se van narrando las acciones que han originado ese «final» con el que se inicia la obra. Es la estructura característica de los relatos policiacos. [*Véanse* también **Anticipación**, **Final abierto** y **Retrospección**].

FAMILIA DE PALABRAS: *Véase* **Campo léxico**.

FEED BACK o **Retroalimentación**: Información que tiene el emisor de lo que conoce el receptor sobre el asunto que va a tratar, antes de que se emita el mensaje.

FINAL ABIERTO: Cuando en un relato no acaba la trama narrativa y se dejan líneas o acciones sin resolver. Es característica de los finales abiertos la vuelta al *status* inicial.

FLASH BACK: *Véase* **Retrospección**.

FLASH FORWARD: *Véase* **Anticipación**.

FOCALIZACIÓN: Ángulo desde el que se perciben los acontecimientos en una narración y concepción desde la que se presentan. Se distingue entre **focalizadores externos** (por ejemplo, el narrador o el autor) y **focalizadores internos** (personajes). En un mismo texto, por tanto, puede haber varias focalizaciones.

HIATO: Licencia métrica que consiste en lo opuesto a la sinalefa, es decir, leer como sílabas independientes lo que de manera natural sería una fusión fónica de vocales:

Que con toda *su a*lma lo quería
(Que-con-to-da-*su*-*a*l-ma-lo-que-rí-a)
(José de Espronceda)

HIPÉRBATON: Figura retórica que consiste en la alteración del orden que deben tener las palabras en la oración con arreglo a las leyes de la sintaxis regular. El plural se hace **hipérbatos**. Ejemplo:

Las que a otros negó piedras Oriente
(= 'las piedras que Oriente negó a otros')
(Luis de Góngora)

HIPÉRBOLE: Exageración. Figura retórica que consiste en aumentar o disminuir excesivamente la verdad de aquello de lo que se habla. Ejemplo:

Si a una parte miraran solamente
vuestros ojos, ¿cuál parte no abrasaran?
(Francisco de Quevedo)

HOMONIMIA: Fenómeno semántico que consiste en la existencia de palabras que, teniendo idéntica forma fonética, están provistas de distinta significación. La palabra *paso*, por ejemplo, equivale según el contexto a un 'lugar por donde se atraviesa', al 'movimiento de cada pie para ir de una parte a otra', a la 'huella' misma, a una 'pieza teatral breve' y también a la acción que indica la primera persona del singular del presente de indicativo del verbo *pasar*.

INTERROGACIÓN RETÓRICA: Figura que consiste en interrogar, no para manifestar duda o interpelar en solicitud de respuesta, sino para expresar indirectamente la afirmación o dar más vigor o eficacia a lo que se dice. En los textos argumentativos tiene una función demostrativa. Mediante este recurso se procura implicar al receptor, hacerle partícipe de lo que afirma el autor; de ahí su eficacia. Ejemplo:

¿Por qué le habéis enterrado, marineros,
por qué le habéis enterrado,
si murió como el mejor capitán,
y su alma —viento, espuma y cabrilleo—
están ahí, entre la noche y el mar?
(León Felipe)

IRONÍA: Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice. Funciona como una especie de guiño al receptor, en el afán de que coincida con el punto de vista y la intención del autor. Ejemplo:

«¿Y quién duda que tenemos libertad de imprenta? ¿Que quieres imprimir una esquela de muerto; más, todavía, una tarjeta con todo tu nombre y tu apellido bien especificado? Nadie te lo estorba».
(Mariano José de Larra)

JUEGOS DE PALABRAS: *Véanse* **Calambur, Equívoco** y **Retruécano.**

JUSTICIA POÉTICA: Norma retórica tradicional según la cual todos los conflictos entre el bien y el mal en un texto literario deben terminar con la recompensa del virtuoso y el castigo del malvado.

LEXEMA: Elemento de la palabra que es portador del significado. Ejemplos:

man-os,
toc-aba, etc.

LÍTOTE: Figura retórica que consiste en expresar un enunciado de forma negativa o indirecta. Ejemplo:

Mariposa no sólo no cobarde,
mas temeraria, fatalmente ciega
(Luis de Góngora)

LOCUCIÓN: Conjunto de palabras de sentido unitario, que funcionan como elemento oracional. Ejemplos:

a veces,
en lugar de,
a fin de que, etc.

METÁFORA: Tropo mediante el cual se identifican dos objetos distintos que guardan una relación de semejanza, sin que se establezca una comparación expresa. Las metáforas son **impuras** cuando en el texto aparecen los dos objetos identificados.

Clases de metáforas impuras:

— **Simples**:
• **A** = **B** (o **B** = **A**). Ejemplo:

Es tu mejilla temprana
rosa de escarcha cubierta
(Gustavo Adolfo Bécquer)

A («tu mejilla temprana»)
=
B («rosa de escarcha cubierta»)

• **A** de **B** (o **B** de **A**). Ejemplo:

dulce arroyuelo de corriente plata
(Luis de Góngora)

A («dulce arroyuelo»)
de
B («corriente plata»)

— **Descriptivas** o **impresionistas**:
• $\mathbf{A} = \mathbf{B}_1, \mathbf{B}_2, \mathbf{B}_3 \ldots \mathbf{B}_n$ Ejemplo:

Cendal flotante de leve bruma, $[B_1]$
rizada cinta de blanca espuma, $[B_2]$
rumor sonoro
de arpa de oro, $[B_3]$
beso del aura, onda de luz, $[B_4, B_5]$
eso eres tú [= A].
(Gustavo Adolfo Bécquer)

— **Superpuestas**: Es una concatenación de metáforas, que se origina a partir de la metáfora inicial. En muchos casos puede dar lugar a una alegoría. Ejemplo:

La vida del soberbio es un *cohete*,
papel su carne, *pólvora* su intento,
atado con el *hilo* de la vida.
(Alonso de Bonilla)

Las **metáforas puras** se caracterizan porque en el texto sólo aparece el término figurado: [**A** =] **B**. Ejemplo:

Miréme *incendio* en esta clara fuente
antes que la prendiese *yelo frío*,
y vi que no es tan fiero el rostro mío
que manche, ardiendo, el *oro* de tu frente.
(Francisco de Quevedo)

METONIMIA: Tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra, con la cual está en relación de causa a efecto o de continente a contenido. Ejemplos:

respeto *las canas*
(por 'la vejez')

Tiene en su casa un *Goya*
(por 'un cuadro de Goya')

«¡Aquí de *los antaños* que he vivido!»
(Francisco de Quevedo)
(por 'los años pasados')

MODIFICADOR: Elemento subordinado al núcleo del sintagma nominal, que limita su significación con un matiz. Ejemplos:

la casa *vieja*,
don Antonio, etc.

MONÓLOGO: Soliloquio. En textos dramáticos, discurso que un personaje mantiene consigo mismo, como si se tratase de la reproducción en voz alta de una reflexión. También en algunos textos narrativos hay soliloquios que están muy relacionados con el denominado **estilo indirecto libre** y los **monólogos interiores** (*véase* a continuación). En el siguiente ejemplo, sacado de la novela *Cinco horas con Mario*, una viuda monologa ante el cadáver de su esposo, al que está velando, pero se dirige a él como si pudiera escucharla:

> «Porque, en definitiva, la mujer que caiga con Gabriel y Evaristo es porque es tan sinvergüenza como ellos, que a mí bien que me llevaron a su estudio, todo lleno de cuadros con mujeres desnudas, y ya me ves, Mario, ni se me pasó por la imaginación, ya lo sabes, pues porque no, porque soy como hay que ser, ésa es la razón, que lo puedo decir muy alto, que si virgen fui al altar, fiel he seguido dentro del matrimonio, por más que tú, cariño, bien poco hayas puesto de tu parte, que a indiferente y a frío no hay quien te gane, lo mismo que para comer, ganas de esmerarse, "lo mismo da", ni lo mirabas siquiera, la cuestión era matar el hambre, eso.»
>
> (Miguel Delibes)

MONÓLOGO INTERIOR: En los textos narrativos aparece como la reproducción de los pensamientos de un personaje (*véanse* **Corriente de conciencia** y **Estilo indirecto libre**). Suele distinguirse entre:

— **Monólogo interior directo**: cuando el fluir del pensamiento se presenta sin intervención del narrador. Lo más frecuente es que la reflexión del personaje se reproduzca como se escribe o como se habla, pero si supone un intento literario de reproducir el libre fluir del pensamiento, se identifica entonces con la denominada **corriente de conciencia**. Ejemplo:

> «Saber quién soy. Nada, cero, una compañía irrevocable, una presencia para los demás. Para mí, nada. Cuarenta años, vida perdida; una forma de decir porque no puedo imaginarla ganada [...]»
>
> (Juan Carlos Onetti)

— **Monólogo interior indirecto**: cuando se emplea esta técnica, da la impresión de que el narrador se introduce en la mente de un personaje y, sin abandonar su función de presentador, guía y aun comentador de los hechos, relata los pensamientos de dicho personaje. Ejemplo:

> «Una cosa era lo que debiera estar pensando y otra lo que pensaba sin poder remediarlo. Quería buscar dentro de sí fervor religioso, acendrada fe, que necesitaba para inspirarse y escribir un párrafo sonoro, rotundo, elocuente, con la fuerza de la convicción; pero la voluntad no obedecía y dejaba al pensamiento entretenerse con los recuerdos que le asediaban».
>
> (Leopoldo Alas, «Clarín»)

NARRADOR: *Véase* **Punto de vista**.

NARRATARIO: Receptor ficticio de un texto. Ejemplo:

«Yo, *queridas amigas*, que tengo ciega pasión por todo cuanto huele a España, principiando por las españolas, no soy voto calificado y de imparcialidad en la materia [...]».

(Serafín Estébanez Calderón)

ONOMATOPEYA: Especie de aliteración que procura imitar sonidos reales. Ejemplo:

el *silbar* del viento cuando *sopla*
o el *sonar* de las aguas cuando *ruedan*
(Antonio Machado)

ORACIÓN: Unidad lingüística autónoma, cuyos elementos se agrupan en torno a un sujeto y un predicado.

PARADOJA: Unión de dos ideas aparentemente irreconciliables. Ejemplos:

Vivo sin vivir en mí
y tan alta vida espero
que muero porque no muero
(Santa Teresa de Jesús)

El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.
(Antonio Machado)

PARALELISMO: *Véanse* **Anáfora, Estructura bimembre** y **Quiasmo**.

PARONOMASIA: Juego de sonidos que consiste en reunir palabras de pronunciación parecida, con significación dispar. Ejemplos:

Con dos tragos del que suelo
llamar yo néctar *divino*,
y a quien otros llaman *vino*,
porque nos *vino* del cielo
(Baltasar de Alcázar)

Su cuerpo de campana *galopa* y *golpea*
(Pablo Neruda)

PERÍFRASIS: *Véase* **Alusión perifrástica**.

PERSONIFICACIÓN o **Prosopopeya**: Figura retórica que consiste en atribuir a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas, acciones propias del ser animado y corpóreo, o las del hombre al ser irracional. Ejemplo:

Nilo no sufre márgenes, ni muros *Madrid*
(Luis de Góngora)

PERSONAJE ESFÉRICO: Personaje complejo, con varios rasgos de caracterización, a veces incluso contradictorios, y cuya personalidad puede evolucionar a lo largo del relato.

PERSONAJE PLANO: Personaje simple, que presenta un solo rasgo dominante de caracterización; su personalidad puede resumirse en una sola frase. Ejemplo característico es el *tipo*.

PERSPECTIVISMO: Técnica narrativa mediante la cual se presenta la realidad desde diferentes perspectivas o enfoques (por ejemplo, de distintos personajes), para proporcionar, por adición, una sensación mayor de objetividad en el relato.

PLEONASMO: Figura retórica que añade palabras innecesarias para el sentido del texto, pero valiosas para la riqueza expresiva. Ejemplo:

Temprano madrugó la madrugada
(Miguel Hernández)

POLÍPOTE o **Poliptoton**: Figura retórica que consiste en usar una misma palabra con diferentes morfemas. Ejemplo:

Velador que el castillo velas,
vélalo bien y mira por ti,
que *velando* en él me perdí.
(Lope de Vega)

POLISEMIA: Pluralidad de significados de una misma forma fónica. La palabra *polo*, según el contexto, significará:

- 'extremo del eje de rotación de una esfera',
- 'región contigua a un polo terrestre',
- 'extremidad del circuito de una pila o de ciertas máquinas eléctricas',
- 'especie de helado',
- 'baile y canto popular de Andalucía', etc.

POLISÍNDETON: Figura retórica que consiste en emplear repetidamente conjunciones coordinantes. Tiene carácter anafórico y sirve para organizar el texto. Ejemplo:

No pudo ser vencida,
ni lo será jamás, *ni* la llaneza,
ni la inocente vida,
ni la fe sin error, *ni* la pureza.
(Fray Luis de León)

PRIMITIVO: Palabra que no se deriva de otra de la misma lengua y que a menudo sirve de raíz a partir de la cual se derivan otras palabras (las **derivadas**). Ejemplo:

poner > anteponer

PROPOSICIÓN: Oración no autónoma que forma parte del una oración compuesta. Las proposiciones pueden ir coordinadas y yuxtapuestas, o subordinadas a otra proposición. Se denomina **proposición principal** a la que, dentro de la oración compuesta, no está subordinada a ninguna otra proposición.

PROSOPOPEYA: *Véase* **Personificación**.

PROSPECCIÓN: *Véase* **Anticipación.**

PROTAGONISTA: Personaje principal de la acción en una obra literaria.

PUNTO DE VISTA: Enfoque narrativo que se adopta para relatar una ficción. El

punto de vista del narrador es primordial para considerar el grado de objetividad de un relato. Suelen distinguirse, al menos, cuatro enfoques:

• **Narrador absoluto** u **omnisciente**: narra los hechos en *tercera persona*; conoce todos los detalles de la acción y de los personajes e interviene en el relato con sus opiniones, aclaraciones e interpretaciones de los sucesos, o juzgando la personalidad de los personajes, su conducta, retratándolos desde su presentación con rasgos caracterizadores, etcétera.

• **Narrador observador**: narra los hechos también en *tercera persona*; aunque conoce todos los detalles de la acción, la presenta de manera objetiva y no interviene.

• **Narrador autobiográfico**: narra en *primera persona* los acontecimientos que él mismo protagoniza.

• **Narrador testigo**: narra los hechos en *primera persona*; según este procedimiento, un personaje (principal o secundario) relata unos sucesos de los que ha sido testigo, pero no protagonista.

QUIASMO: Ordenación cruzada, en estructuras simétricas (en espejo), de los elementos componentes de dos grupos de palabras. Veámoslo en el siguiente verso de Góngora:

cestillos blancos de purpúreas rosas
Sust. + Adj.+ *de* + Adj. + Sust.

RECOPILACIÓN: *Véase* **Correlación**.

RETROALIMENTACIÓN: *Véase* ***Feed back***.

RETROSPECCIÓN o ***Flashback***: Procedimiento narrativo que rompe la secuencia cronológica para presentar hechos sucedidos con anterioridad. Se suele emplear a menudo la técnica de que un personaje recuerde dichos sucesos.

RETRUÉCANO: Reordenación de los elementos de una frase con cambio de sentido. Ejemplo:

¿Cómo creerá que *sientes lo que dices*,
oyendo cuán bien *dices lo que sientes*?
(Bartolomé Leonardo de Argensola)

RITMO NARRATIVO: *Véase* **Tiempo ficticio**.

SIMILICADENCIA: Consiste en usar dos o más palabras con los mismos morfemas, sin necesidad de concordancia. En el primer ejemplo, obsérvese el uso reiterado de participios y, en el segundo, de infinitivos con el pronombre enclítico *-te*:

«Allí, en fin, *coronada* de estrellas, *vestida* de luz, *rodeada* de todas las jerarquías celestes»
(Gustavo Adolfo Bécquer)

Con asombro de *mirarte*,
con admiración de *oírte*,
no sé qué pueda *decirte*
ni qué pueda *preguntarte*.
(Calderón de la Barca)

SINALEFA: Licencia métrica que consiste en contar como una sola sílaba la fusión fonética de dos vocales, cuando una está al final de una palabra y la otra al principio de la palabra que sigue a continuación. Ejemplo:

Cuando me par*o*_*a* contemplar m*i*_*e*stado
(Garcilaso de la Vega)

SINÉCDOQUE: Tropo que consiste en designar el todo por la parte o la parte por el todo, el género por la especie o la especie por el género, el plural por el singular o el singular por el plural. No siempre se distingue con facilidad de la metonimia. Es frecuente hallar en los textos literarios expresiones como «empuñó el *acero*» (= la espada), «los *mortales*» (= los hombres), etc. Veamos otro ejemplo en una célebre letrilla de Góngora:

La más bella niña
de nuestro lugar,
hoy viuda y sola,
ayer por casar,
viendo que *sus ojos*
a la guerra van,
a su madre dice,
que escucha su mal:
Dejadme llorar
orillas del mar.

SINÉRESIS: Licencia métrica que consiste en transformar en diptongo dos vocales en hiato y contarlas, por tanto, como una sola sílaba. Ejemplo:

Y un escudero *real* con fuerte mano
(Duque de Rivas)

SINESTESIA: Figura que consiste en atribuir sensaciones (visuales, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles) propias de un sentido a otro. Ejemplos:

el aire, lleno en *líquidos* olores
(Fernando de Herrera)

blanco y *azul* tumulto
de donde brota un canto
inextinguible
(Rubén Darío)

SINONIMIA: Fenómeno semántico que consiste en la existencia de palabras con significados iguales o próximos. Ejemplo:

de *contemplar*:
examinar, observar, atender.

SINTAGMA: Conjunto de, al menos, dos elementos unidos por una relación funcional, de dependencia (núcleo-modificador).

SOLILOQUIO: *Véase* **Monólogo**.

SUJETO DESINENCIAL: Se dice del sujeto manifiesto en la desinencia verbal. Por ejemplo, en *obtuvimos* sobreentendemos un sujeto «nosotros» o «nosotras».

TIEMPO FICTICIO: Periodo temporal que dura la acción de un relato. Su relación con el tiempo real de lectura permite estu-

diar el ritmo narrativo del relato a través de las **pausas** (descripciones estáticas, intervenciones del narrador), **elipsis** (saltos en el tiempo ficticio) y **equivalencias** (estilo directo, monólogo interior, corriente de conciencia) que se alternan en las narraciones.

TIPO: Personaje plano con el cual se trata de caracterizar a un grupo social o humano. Es un motivo central de la literatura costumbrista.

TÓPICO: Tema recurrente y estereotipado, que por lo general procede de la literatura clásica greco-latina. Ejemplos:

Tempus fugit
(«El tiempo que huye»),

Carpe diem o *Collige virgo rosas*
(«Aprovecha el día [= cada momento]» o «Coge, doncella, las rosas»),

Ubi sunt?
(«¿Dónde están?» [= ¿Qué ha sido de ellos?]),

Locus amoenus
(«Lugar ameno»: paisaje ideal),

Beatus ille...
(«Dichoso aquel...»),

Aurea mediocritas
(«Dorada medianía»: vivir con los medios indispensables y sin ambiciones mundanas),

«*Menosprecio de corte y alabanza de aldea*»
(Despreciar el bullicio y los vicios urbanos, a cambio de la virtuosa sencillez rural), etc.

TROPO: Procedimiento retórico que consiste en emplear las palabras en sentido distinto del que propiamente les corresponde, pero que tiene con éste alguna conexión, correspondencia o semejanza. [*Véanse* **Metáfora, Metonimia** y **Sinécdoque**].

ZEÚGMA: Elipsis que se produce cuando un vocablo se sobrentiende por aparecer o ser sugerido en un sintagma inmediatamente anterior. Ejemplos:

Extrañó ella que un varón tan discreto *viniese*, no ya solo, mas sí tanto.
(Baltasar Gracián)

Ya que *coplas* componéis,
ved que dicen los poetas
que, siendo para secretas,
muy públicas las hacéis.
(Francisco de Quevedo)

Obsérvese que en el texto de Quevedo *secretas* funciona como adjetivo ('reservada, oculta') y simultáneamente como sustantivo ('retrete, letrina').

Bibliografía

OBRAS GENERALES

Amorós, Andrés: *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979.

Ariza Viguera, M.; J. Garrido Medina y G. Tórres Nebrera: *Comentario lingüístico y literario de textos españoles*, Madrid, Alhambra, 1981.

AA. VV.: *El comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1973-1991, 4 vols.

Bobes Naves, M.ª Carmen: *Comentario de textos literarios. Método semiológico*, Madrid, Cupsa-Universidad de Oviedo, 1978.

Díez Borque, José M.ª: *Comentario de textos literarios.* (*Método y práctica*), Madrid, Playor, 1988, 14ª ed.

—, (coord.): *Métodos de estudio de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1985.

Domínguez Caparrós, José: *Introducción al comentario de textos*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1977.

Escartín Gual, Montserrat y Eugenio Martínez Celdrán: *Comentario estilístico y estructural de textos literarios*, vol. II: *Vocabulario y tópicos*, Barcelona, Promociones Publicaciones Universitarias, 1989.

Fernández, Pelayo H.: *Estilística*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1975, 3.ª ed.

Lapesa, Rafael: *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1975.

Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón: *Cómo se comenta un texto literario*, Madrid, Cátedra, 1988, 26.ª ed.

Medina-Bocos Montarelo, Amparo: *Temas constantes en la literatura española*, Madrid, Akal, 1991.

Olmedo, Juan Antonio: *El comentario literario. Lírica, narrativa y teatro de la Edad Media al siglo XX*, Madrid, McGraw Hill, 1995.

Romera Castillo, José: *El comentario de textos semiológico*, Madrid, SGEL, 1977.

DICCIONARIOS

Academia Española, Real: *Diccionario de Autoridades*, ed. facsímil del *Diccionario de la lengua castellana* (Madrid, 1726-1739, 6 vols.), Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
—, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, 21.ª ed. (Hay edición disponible en CD-ROM.)
Beristáin, Helena: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1988, 2.ª ed.
Casares, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1966, 2.ª ed.
Corominas, Joan: *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1990, 3.ª ed.
—, con la colaboración de J. Antonio Pascual: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
Covarrubias Orozco, Sebastián de: *Tesoro de la lengua castellana o española* (*1611 y 1673*), ed. Felipe C. R. Maldonado revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1995, 2ª ed.
Falcón Martínez, Constantino; Emilio Fernández-Galiano y Raquel López Melero: *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, Alianza, 1980, 2 vols.
Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. Francisco Payarols, Barcelona, Paidós, 1981.
Lázaro Carreter, Fernando: *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1974, 3.ª ed.
Lewandowski, Theodor: *Diccionario de lingüística*, trad. Mª Luz García-Denche Navarro y Enrique Bernárdez, Madrid, Cátedra, 1986, 2.ª ed.
Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990, reimpr., 2 vols. (Hay edición disponible en CD-ROM.)
Terreros y Pando, Esteban de: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes (Madrid, 1786-1793)*, ed. facsímil, Madrid, Arco Libros, 1987, 4 vols.

MÉTRICA

Baehr, Rudolf: *Manual de versificación española*, trad. K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973.
Navarro Tomás, Tomás: *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.
Quilis, Antonio: *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1989, 5.ª ed.

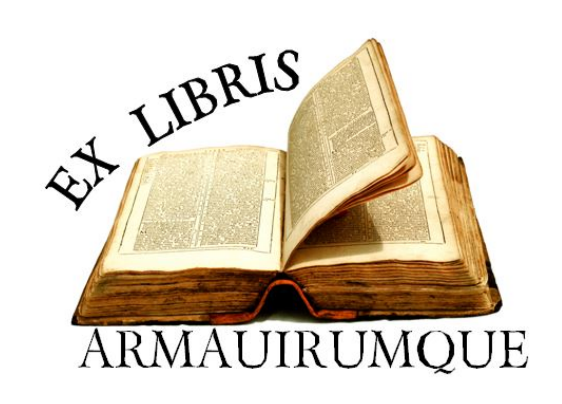
RETÓRICA

Albadalejo Mayordomo, Tomás: *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.
Azaustre, Antonio y Juan Casas: *Manual de retórica española*, Barcelona, Ariel, 1997.
Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria*, trad. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols.
—, *Elementos de retórica literaria*, trad. M. Marín Casero, Madrid, Gredos, 1975.

López-Grigera, Luisa: *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Salamanca, Universidad, 1994.
Mayoral, José Antonio: *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
Mortara Garavelli, Bice: *Manual de retórica*, trad. M.ª José Vega, Madrid, Cátedra, 1991.

PARA SABER MÁS

Bajtin, Mijail: *Teoría y estética de la novela*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1991.
Bal, Mieke: *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1990.
Barthes, Roland: *Elementos de semiología*, trad. Alberto Méndez, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
Dijk, Teun A. van: *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*, trad. Sibila Hunzinger, Barcelona, Paidós, 1989.
Eco, Umberto: *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, trad. Francisco Serra Cantarell, Barcelona, Lumen, 1972.
Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.
García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo: *Los géneros literarios: sistema e historia. (Una introducción)*, Madrid, Cátedra, 1992.
Iser, Wolfgang: *El acto de leer*, trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987.
Jauss, Hans Robert: *La literatura como provocación*, trad. Juan Godo Costa, Barcelona, Península, 1976.
Levin, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, prólogo de Fernando Lázaro Carreter, trad. Julio y Carmen C. Rodríguez-Puértolas, Madrid, Cátedra, 1974.
Lotman, Yuri M.: *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Madrid, Fundamentos, 1988.
Pozuelo Yvancos, José M.ª: *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1992.
Propp, Vladimir: *Morfología del cuento*, trad. Mª Lourdes Ortiz, Madrid, Istmo, 1971.
Wellek, Rene: *Conceptos de crítica literaria*, trad. Edgar Rodríguez Leal, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968.



ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EL DÍA
25 DE ENERO DE 1998